



كلية الآداب

قسم اللغات الشرقية وآدابها

الاتجاهات الفنية في الشعر التجديدي لـ "مهدى اخوان ثالث"

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه

إعداد الباحثة

إيمان علي عباء الحليم

المدرس المساعد بقسم اللغات الشرقية وآدابها

كلية الآداب - جامعة عين شمس

إشراف

أ.د. / رملة محمود غانم

أستاذ اللغة الفارسية وآدابها

كلية الآداب - جامعة عين شمس

القاهرة

١٤٣٠ هـ - ٢٠٠٩ م





كلية الآداب

قسم اللغات الشرقية وآدابها

الاتجاهات الفنية فى الشعر التجديدى لـ "مهدى اخوان ثالث"

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه

إعداد الباحثة

إيمان على عبد الحليم

المدرس المساعد بقسم اللغات الشرقية وآدابها

كلية الآداب - جامعة عين شمس

إشراف

أ.د. / رملة محمود غانم

أستاذ اللغة الفارسية وآدابها

كلية الآداب - جامعة عين شمس

القاهرة

١٤٣٠ هـ - ٢٠٠٩ م



كلية الآداب

قسم اللغات الشرقية وآدابها

رسالة دكتوراه

اسم الباحث : إيمان على عبد الحليم
عنوان الرسالة : الاتجاهات الفنية في الشعر التجديدي لمهدى اخوان ثالث
الدرجة العلمية : الدكتوراه
الإشراف : أ.د. / رملة محمود غانم - أستاذ اللغة الفارسية وآدابها
- كلية الآداب - جامعة عين شمس
تاريخ البحث : ٢٠٠٩ م

الدراسات العليا

أجيزت الرسالة بتاريخ

٦ / ٨ / ٢٠٠٩ م

ختم الإجازة

موافقة مجلس الجامعة



موافقة مجلس الكلية

١٨ / ٩ / ٢٠٠٩ م



جامعة عين شمس

كلية الآداب

اسم الباحث : إيمان على عبد الحليم

الدرجة العلمية : الدكتوراه

القسم : اللغات الشرقية وآدابها

الكلية : الآداب

الجامعة : عين شمس

تاريخ التسجيل : ١ / ٢٠٠٢ م

سنة المنح :

تاريخ المناقشة : / / ٢٠٠٩ م

الفهرس

المقدمة

الفصل الأول

- ٨٥-١ حياة الشاعر وانتاجه الأدبي
١٦-١ المبحث الأول : حياة الشاعر مهدي اخوان ثالث
٨٥-١٧ المبحث الثاني : الانتاج الأدبي لمهدي اخوان ثالث

الفصل الثاني

- ١٨١-٨٦ الاتجاه الرمزي في شعر " مهدي " التجديدي
٨٩-٨٦ تمهيد : تعريف عام بالرمز
١٣٧-٩٠ المبحث الأول : مصادر الرمز في شعر " مهدي "
المبحث الثاني : ظواهر في الرمز الأدبي عند " مهدي "
١٨١-١٣٨ (التكثيف ، تراسل الحواس ، المعادل الموضوعي ، الغموض)

الفصل الثالث

- ٢٥٨-١٨٢ البناء السردى في شعر " مهدي " التجديدي
١٨٤-١٨٢ تمهيد : تعريف عام بالسرد
٢٠٥-١٨٥ المبحث الأول : السرد الدرامي
٢٢٤-٢٠٦ المبحث الثاني : تيار الوعي
٢٥١-٢٢٥ المبحث الثالث : الأسلوب السينمائي
٢٥٨-٢٥٢ المبحث الرابع : الحلم

الفصل الرابع

- ٢٥٩ البناء الدرامي لشعر " مهدي " التجديدي
٢٦٣-٢٥٩ تمهيد : تعريف عام بالدراما الشعرية
٣٢٧-٢٩٠ المبحث الأول : العناصر الدرامية في شعر " مهدي "
المبحث الثاني : الحوار (الداخلي - الخارجي)
٣٣٨-٣٢٨ المبحث الثالث : القطعة ذات البناء الدرامي المتكامل
٣٤٠-٣٣٩ الخاتمة
٣٤٦-٣٤٠ المصادر والمراجع

مقدمة

بسم الله والحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم .

وبعد :

إن تغير أسلوب الحياة قد أوجد مضامين شعرية جديدة، وتطلبت هذه المضامين والمعاني الجديدة تطوراً وتنوعاً في قالب الشعر، فإن لم تتخذ المفاهيم والأحاسيس الجديدة قالباً مناسباً لها فلا تأثير لها على القارئ ؛ لأن المعنى الجديد يموت في القالب القديم.

ويختلف الشعر الجديد في شكله ومضمونه وكثير من خصائصه عن الشعر التقليدي اختلافاً كبيراً.

وأهم هذه الاختلافات: قضية موسيقى الشعر، ومن عناصرها : الوزن والقافية. فقد اهتم الشعر الجديد بالتفعيلة الواحدة، واكتفى بما اصطلح على تسميته بالسطر الشعري، وصار الشاعر يتحرك نفسياً وموسيقياً وفق الحركة التي تموج بها نفسه قد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهي وعندئذ ينتهي السطر الشعري، وقد تكون بطيئة ممتدة وعندئذ يطول السطر.

والسطر الشعري سواء طال أم قصر ما زال خاضعاً للتفعيلة، أما عدد التفعيلات في السطر الواحد فلا يخضع لنظام معين ثابت. وهكذا لم تعد موسيقى الشعر مجرد وزن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى أعماق القارئ.

أما القافية فلم يعد الشاعر التجديدي يلزم نفسه بحرف الروي المتكرر في نهاية السطور، ولكنه ألزم نفسه في مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة، وهي النهاية الموسيقية للسطر الشعري، وهي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية.

أما القضية الثانية من قضايا التجديد فهي قضية: اللغة . واللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير . فإن لكل عصر قضايا ومشاكله . واللغة تتكيف وفقاً لكل فعل، ولذلك فليس من المعقول أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، فكل تجربة لغتها.

وقد تناول الشعر الجديد جوانب أخرى في التعبير مغايرة لما تضمنه الشعر التقليدي ، منها: الغموض في الشعر، الرمز الشعري، البناء الدرامي ، وغيرها من الظواهر العديدة في الشعر الحر .

وقد اخترت الاتجاهات الفنية في الشعر التجديدي للشاعر المعاصر "مهدى اخوان ثالث" ليكون موضوعاً للدراسة، حيث يعد الشاعر واحداً من أعلام المدرسة الحديثة في الشعر الفارسي.

ويعد " مهدى اخوان ثالث" وتخلصه الشعري " م . اميد" من أوائل الشعراء الذين تأثروا بالمدرسة النيمائية في الشعر الحر ، وقد تميز بإنتاجه الأدبي في الشعر التجديدي، وكذلك الكتابات النقدية في هذا المجال.

ولد " مهدى" عام ١٩٢٨ م في مدينة (مشهد) ، حيث أتم تعليمه فيها إلى أن تخرج في مدرسة الفنون (هنرستان) عام ١٩٤٧ م، وفي عام ١٩٥١م نُشر ديوانه الأول الذي ثلته مجموعة كبيرة من الدواوين والأعمال النقدية التي قدمته للناس كشاعر وناقد، وفي عام ١٩٥٩ م صدرت أول مجموعة شعرية تعتبر البداية الحقيقية لمهدى اخوان ثالث في مدرسة الشعر الحر، وتحتوي على أشعار اجتماعية وقصصية بالإضافة لأشعار العشق، وتوالى بعد ذلك نشر الأعمال الكثيرة للشاعر في هذا المجال، وقد سُجن أكثر من مرة؛ لاعتناقه الفكر اليساري وانضمامه لحزب (توده) وقد عانى بسبب ذلك معاناة كثيرة سجلها في أشعاره، بعد ذلك خرج من السجن ، وانفصل عن الحزب ، وظل ينتقل بين العديد من الوظائف، إلى أن توفي عام ١٩٩٠ م ودفن بجوار الفردوسي.

وتنقسم الدراسة إلى أربعة فصول، وهى على النحو التالى :

• الفصل الأول عنوانه " حياة الشاعر وإنتاجه الأدبى " وهو عبارة عن

مبحثين:-

المبحث الأول : يتناول حياة الشاعر ومولده وتعليمه ودخوله عالم الشعر، ميله لليسار ودخول السجن وانفصاله عن اليسار، الوظائف التى شغلها ، حتى وفاته.

المبحث الثانى : يتضمن الإنتاج الأدبى للشاعر، وينقسم إلى الإنتاج الشعرى التقليدى والحديث ثم الإنتاج النثرى ويضم أعمال مهدى فى مجال القصة وأعماله النقدية.

• الفصل الثانى : بعنوان " الاتجاه الرمزي فى الشعر التجديدي لمهدى "

وينقسم إلى مبحثين :-

المبحث الأول : يتناول " مصادر الرمز فى شعر مهدى " وهى: الطبيعة - الواقع - الأساطير - الدين - التاريخ - التراث.

المبحث الثانى : " ظواهر فى الرمز الأدبى عند مهدى " ويتناول التكثيف - المعادل الموضوعى - تراسل الحواس. والغموض فى الرمز " ويبحث الدوافع الذاتية والموضوعية التى دفعت الشاعر إلى استخدام الغموض، ولعل من هذه الدوافع ما عاناه الشاعر من كبت للمشاعر والحريات، وقد أراد الشاعر أن يكتب شعراً لا يفهمه الرقباء.

• الفصل الثالث : ويتناول بالدراسة " البناء السردى فى الشعر

التجديدي لمهدى " ويضم أربعة مباحث: -

المبحث الأول : " السرد الدرامى " ويتناول استخدام الشاعر أسلوب القص الدرامى فى الإفصاح عن دور الشخصيات ، وكيف وظف البطل المأسوى.

المبحث الثانى : " تيار الوعى " ويقدم تعريفاً بالسرد الذاتى، واستخدام تقنيات تيار الوعى ومنها التداعى الحر والوصف الحكائى .

المبحث الثالث : " الأسلوب السينمائي " ويتناول التقنيات السينمائية الواردة في شعر مهدي ومن أهمها المونتاج واللقطة عن قرب والارتداد وغيرها من التقنيات الفرعية للمونتاج.

المبحث الرابع : " الحلم " وهو من تقنيات السرد، وقد استخدم الشاعر هذا النوع من التقنية الفنية التي تكشف بعمق مكنون الشخصية وطبيعتها.

• **أما الفصل الرابع: فهو " البناء الدرامي في الشعر التجديدي لمهدي "**
ويتكون من ثلاثة مباحث :

المبحث الأول : " دراسة " التناقضات : الصراع الدرامي / الحركة والحركة المقابلة " في شعر مهدي وكيف استخدم ذلك في التعبير عن تجربته الحافلة بالحركة والمأساة.
المبحث الثاني : " الحوار " ويشمل الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي وكيفية توظيف الشاعر له في البنية الدرامية.

وأخيراً المبحث الثالث: وهو " القطعة ذات البناء الدرامي المتكامل " ويتناول القطعة الشعرية متكاملة الجوانب الدرامية من صراع وحوار وسرد.

وقد واجه إعداد هذا البحث عددا من الصعاب ، يأتي في مقدمتها صعوبة الأشعار التجديدية للشاعر؛ والذي استلزم وقتا وجهدا كبيرا لإتمام الترجمة ، بالإضافة الى كثرة العامية في الأشعار ، والتعرض لبعض الأمثال الشعبية والتي استغرقت من الباحثة جهد لفهمها من أهل اللغة .

وأسأل الله تعالى أن يوفقني إلى الصواب في هذا البحث، وأن يجعل هذا العمل لبنة مفيدة في مجال الدراسات الأدبية التي تتناول الشعر الفارسي التجديدي بالدراسة والنقد .

الباحثة

إيمان علي عبد الحليم

الفصل الأول

حياة الشاعر وإنتاجه الأدبي

المبحث الأول : حياة الشاعر مهدي اخوان ثالث

المبحث الثاني : الإنتاج الأدبي لمهدي اخوان ثالث

أولاً : الإنتاج الشعري

ثانياً : الإنتاج النثري

البحث الأول

حياة الشاعر مهدي اخوان ثالث

* مولده

* مراحل حياته

حياة مهدي اخوان ثالث:

مولده :

ولد مهدي اخوان ثالث عام ١٣٠٧ هـ. ش (١٣٤٦ هـ ق = ١٩٢٨ م) في مدينة طوس (مشهد) ويقول مهدي بخصوص ميلاده : "إنني على يقين أنني سمعت أبي وأمي يقولان أنني ولدت بين عامي ١٣٠٦ هـ. ش و ١٣٠٧ هـ. ش " (١).

وقد ولد مهدي وله عين واحدة مبصرة ولبث كذلك مدة من الزمن ثم ابصرت عينه الثانية بعد ذلك، ويقول مهدي بهذا الصدد : "كان أبي عطاراً - طبيباً - وكانت أمي ربة منزل وبعد أعمال المنزل تتفرغ للصلاة والعبادة والدعاء وزيارة قبر الإمام رضا وأشياء من هذا القبيل. وبعد مدة من علاج أبي لي ودعاء أمي ونذرها للنور المختلفة أبصرت العين الأخرى ورحمني الله من البقاء بعين واحدة، وأصبحت أرى بعيني الاثنتين " (٢).

وقد ولد مهدي في أسرة متدينة بسيطة، وكان أبوه يعمل بصناعة الأدوية من الأعشاب وكان يطلق على صاحب هذا العمل في هذا الوقت لقب العطار، وقد أشار اخوان ثالث إلى حرفة والده في أشعاره أكثر من مرة، ومن ذلك قوله :

كان رجلاً عطاراً بسيطاً رفيقه التوكل والاعتماد على الله (٣)

كان أبوه "علي اخوان ثالث" من سكان (فهرج) التابعة لمدينة (يزد)، ولكنه هاجر إلى (مشهد) في صغره، وشب وتزوج هناك (٤). وزوجته تدعى "مريم" من أهل (خراسان) واشتغل بصناعة الأدوية من الأعشاب وكون عائلة (٥).

(١) محمد رضا محمد آملی : آواز چگور ؛ (زندگی وشعر مهدي اخوان ثالث)، تهران ١٣٧٧ هـ. ش ، ص ٢٤.

(٢) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٣) اوبود مرد ساده عطاری همره توکلی، وتولارا

مهدي اخوان ثالث : ای کهن بوم دوست دارم، چاپ پنجم، تهران ١٣٧٦ هـ. ش ص ٣٥.

(٤) ضیاء الدین ترابی : امید دیگر، نشر دنیای نو، تهران ١٣٨٠ هـ. ش ص ٧.

(٥) مهدي اخوان ثالث : بهترین امید ، چاپ دوم، انتشارات آگاه، تهران ٢٥٣٥.

وإذا قسمنا حياة "مهدى" إلى ثلاث مراحل أساسية، فإن المرحلة الأولى تشمل حياته منذ ميلاده وحتى عام ١٣٢٦ هـ. ش (١٣٦٦ هـ ق = ١٩٤٧ م) والتي قضاها كلها في (مشهد).

والمرحلة الثانية والتي تبدأ منذ سفره إلى طهران عام ١٣٢٧ هـ. ش حتى نهاية عام ١٣٣٤ هـ. ش، وهي مرحلة النضج السياسي والأدبي.

والمرحلة الثالثة منذ عام ١٣٣٥ هـ. ش (١٣٧٥ هـ ق = ١٩٥٦ م) وحتى نهاية عمره عام ١٣٦٩ هـ. ش (١٤١١ هـ ق = ١٩٩٠ م) وهي مرحلة الإبداع الأدبي والشهرة والبعد عن السياسة.

المرحلة الأولى من حياة مهدى

كانت مشهد في ذلك الوقت مركزاً سياسياً كبيراً لأهل السياسة والفن والأدب، وفيها نشأ "مهدى" وتربى، حيث أنهى مرحلة التعليم الابتدائي، وحصل على دبلوم الأدب من المدرسة الثانوية (شاهرضا) في مشهد وحصل أيضاً على الدبلوم الفني الصناعي^(١).

وكانت هذه المرحلة من حياة "مهدى" مرحلة تدريب وإعداد في مجالات عدة : كالموسيقى، والشعر والسياسة والاجتماع والقراءة والكتابة، والتي أنجزها بالحصول على الشهادة السابق ذكرها.

وقد كان مهدى في بدايته مهتماً بدراسة الموسيقى، فكان يعزف على الآلات الوترية الإيرانية، ولكنه ما لبث أن ابتعد عن هذا المجال لأن أباه منعه من ممارسة هذه الهواية فاتجه شيئاً فشيئاً إلى نظم الشعر^(٢).

ويروى مهدى بشأن ذلك قصة طريفة فيقول إن والده اصطحبه إلى السوق حيث يعمل في بيع العطارة والأعشاب، وأحضر له عازفاً أخذ يعزف بمهارة فائقة أدهشت "مهدى" الذي أخذ يقارن بين هذا العزف الجميل، وبين مظهر العازف الذي كانت تبدو عليه

(١) محمد رضا محمد آملی : آواز چگور، ص ٤٤، ٤٣.

(٢) ضياء الدين ترابی : امیدی دیگر، ص ٧.

سمات التعاسة والفقر، ويبدو هذا من ملابسه الرثة ووجهه الشاحب. وعندما سأله "مهدى" عن سبب ما هو فيه، قص عليه الرجل قصته، وكيف أن حبه للموسيقى واشتغاله بها كان السبب في فقره، وقد كان لهذه الواقعة أثر كبير في انصراف مهدى عن الموسيقى خوفاً من أن يصبح مصيره كمصير هذا العازف، رغم معرفته الأكيدة بدور والده في ترتيب هذا اللقاء مع العازف^(١).

ومن هنا كان تحول مهدى إلى نظم الشعر، وهو اتجاه لقي قبولاً وتشجيعاً من والده الذى لم يكن غريباً على الشعر والأدب، فقد كان مهتماً بقراءة دواوين الشعر الكلاسيكى، وقد أبدى مهدى حماساً شديداً للشعر على أثر تشجيع أستاذه في المدرسة "پرويز كاويان" وإرشاده، وكانت أولى أشعاره قطعة نظمها في توحيد الله سبحانه، وحصل بسببها على هدية من صديق والده الشاعر "افتخار الحكماء شاهرودى"^(٢).

وقد وجد مهدى نفسه في نظم الشعر، فنظم أول مثنوية له عام ١٣٢٣ هـ. ش (١٣٦٣ هـ. ق = ١٩٤٤ م) بعنوان "سه قطره ياداستان دوستى ها" (القطرات الثلاثة أوقصة الصداقة) والتي طبعت فيما بعد في كتابه "ترااى كهن بوم و بر دوست دارم" (أحبك أيها الوطن العريق).

وبعد ذلك نظم عدة قطع شعرية في القالب الكلاسيكى القديم عام ١٣٢٥ هـ. ش (١٣٦٥ هـ. ق = ١٩٤٦ م) ونشر بعضها في المجلات الأدبية في ذلك الوقت وأهمها صحيفة (آزادى)^(٣).

(١) مهدى اخوان ثالث : بهترین امید ص ١٨ : ص ٢٢.

(٢) المرجع السابق : ص ٢٣ ، ٢٤.

(٣) ضياء الدين ترابى : اميدى ديگر، ص ٨.

المرحلة الثانية من حياة مهدي

تعتمد هذه المرحلة من حياته على الفكر السياسي والاجتماعي، فقد انتقل مهدي في بداية عام ١٣٢٧ هـ. ش (١٣٦٧ هـ. ق = ١٩٤٨ م) إلى طهران، وعمل بوزارة التربية والتعليم مدرساً للفنون والأدب في مدرسة بقرية (كريم آباد)^(١). وبعد عامين انتقل "مهدي" إلى مدرسة الزراعة، بالإضافة للأدب كان يدرس الفقه وأيضاً يعلم الأطفال الحداثة^(٢).

وبعدها بأعوام قليلة بدأ "مهدي" العمل في مجلة التربية والتعليم في طهران وباعتراف مهدي نفسه إنه لم يكن سعيداً بعمله في مجلة التربية والتعليم إذ لم تكن تنشر شيئاً ذا قيمة واقتصرت إنتاجها على المنح الإدارية، وأخبار تغيير الوزراء، ولم تستمر هذه المجلة كثيراً، فقد أغلقت بعد أعداد قليلة^(٣).

بعد ذلك كان "مهدي" يقوم بنشر كتاباته وأشعاره في الصحف والمجلات الشهرية بطهران، وعلى الرغم من أن له أكثر من عمل، فقد كان بجانب نشر المقالات والأشعار، مدرساً ومديراً لإحدى المدارس، لكن حالته المادية كانت سيئة وكان فقيراً، لكنه لم يجتهد لجمع المال حيث لم يكن من الذين يبيعون أقلامهم^(٤).

وفي عام ١٣٢٩ هـ. ش (١٣٦٩ = ١٩٥٠ م) تزوج "مهدي" من ابنة عمه "خديجة اخوان ثالث" ولم يكن عنده أى فكرة عن الحياة الزوجية والأسرية، وذلك لاهتمامه الشديد بحياته الشعرية^(٥).

(١) يد الله قرابي : چهل وچند سال با امید. چاپ اول. تهران : انتشارات بزرگمهر، ١٣٧٠ هـ. ش، ص ٣٣.

(٢) محمد رضا محمد آملی، آواز چگور، ص ٤٨.

(٣) آواز چگور : ص ٤٩.

(٤) المرجع السابق : ص ٥٠.

(٥) المرجع السابق : ص ٥١.

وفى عام ١٣٣٠ هـ. ش (١٣٧٠ هـ. ق = ١٩٥١ م) طبع "مهدى" مجموعة من أشعاره الكلاسيكية ونشرها فى مجموعة باسم (ارغنون) بمعنى (الأرغن) وكانت هذه المجموعة فى القوالب القديمة مثل الغزل والقصيدة والرباعى، ولكنها كانت تعكس تأملات "مهدى" السياسية والاجتماعية فى المجتمع، وبها انتشر اسم "مهدى" بين أهل الأدب، وهكذا استطاع أن يجد طريقه بين الشعراء القدماء والمحدثين^(١).

فى هذا العام نفسه تعرف "مهدى" على "نيماء يوشيج"^(٢) وتعرف منه على الشعر الجديد، ويقول مهدى أنه فى البداية وجد صعوبة فى التعرف على شعر نيماء، ولكنه سرعان ما تكشف له واعتاده، وأيضاً وجد صعوبة فى لغته، ولكنه اكتشف بعد ذلك أن نيماء كان يقصد أن تكون لغته غريبة ليخالف القدماء وأيضاً لأن صعوبات عصره جعلت لغته غامضة، ووجد مهدى أن لغة نيماء ليست مثلاً يحتذى به، وإنما النموذج الحقيقى هو أسلوبه الذى يستحق الاقتداء به، ويقول مهدى بهذا الصدد: "قد تعلمت كثيراً من أسلوب نيماء، ولكن لغتى تختلف ولها شكل خاص، فلغتى فارسية خراسانية"^(٣).

وعلى الرغم من أن لغة "مهدى" أسهل من لغة "نيماء" إلا أن الجميع لا يفهمونه، وكان مهدى يحاول أن يكون الشعر للعامة وفى مستواهم، فقد كان يحاول أن يراعى لمن يكتب، وكان يقول أنه حين يجد إنسان صعوبة فى فهم لغة شاعر، ثم يدقق ويفهمها؛ يدرك أنه كان لابد أن يقول الشعر بهذا الشكل^(٤).

(١) آواز چگور : ص ٥٦، اميدى ديگر : ص ٨.

(٢) نيماء يوشيج (على اسفنديارى)، عاش فى الفترة ما بين عامى " ١٨٩٦م : ١٩٥٩ م " ولد بقرية يوش باقليم (مازندران)، احتل نيماء مكانة كبيرة على ساحة الشعر الفارسى ويعتبر مؤسساً لمدرسة (الشعر الجديد)، وأثار إنتاجه ضجة هائلة فى الأوساط الأدبية الإيرانية، ذلك أنه أقدم على تغيير جذرى فى نظم الشعر حيث حرره من النمط القديم، وكان نيماء مثلاً للأديب الحساس فقد كان ينادى بضرورة التغيير الاجتماعى، وكان مهدى من أشد الشعراء تأثراً به هو وأحمد شاملو ونادر نادر پور، وفروغ فرخ زاد.

وقدبدل نيماء نظم الوزن والتقفية، كما بين أن لب التجديد ليس الشكل وإنما الرؤية الجديدة للأشياء والكون النابعة من الشاعر وعصره.

للمزيد انظر د/ رملة محمود غانم: نيماء يوشيج والاتجاه التجديدى فى الشعر الفارسى الحديث والمعاصر، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية أداب عين شمس، ١٩٨١ م.

(٢) مهدى اخوان ثالث: بهترین اميد ص ٢٧، ٢٨.

(٣) المرجع السابق : ص ٣٠ - ص ٣٢.

وكان "مهدى" في هذه الفترة يميل للتيار اليسارى فى إيران، والذي كان ممثلاً حينئذ فى حزب (توده)^(*)، وقد شارك مهدى فى أنشطة هذا الحزب أملاً فى إصلاح المجتمع سياسياً واجتماعياً، إذ كان كأغلب أبناء جيله من الكتاب والشعراء يرى كثيراً من السلبات ويسعى من أجل تغييرها، وبهدف صناعة مستقبل من نوع آخر، كان انضمام مهدى لحركة اليسار فى إيران، ويرى "يد الله قرأى" أن ميل مهدى لليسار كان ميلاً طبيعياً وأن لذلك أسباب عدة منها :

أولاً: كانت الحكومة الإيرانية فى حالة من الفوضى الإدارية لا مثيل لها، كما كان الزعماء السياسيون يكيلون التهم لبعضهم البعض، حتى أن أى زعيم سياسى لم يسلم من تلويث سمعته وشرفه، وفقدت هذه الزعامات مكانتها فى أعين طبقات الشعب الكادحة، لهذا كان من الطبيعى أن يقبل الشباب على الانضمام لهذا الحزب.

ثانياً: الحزب قدم نفسه إلى الإيرانيين بصورة جذابة، وبتسهيلات صحفية واسعة وبرنامج واضح يتضمن تجديلات تقدمية ذات جاذبية شديدة بالنسبة لجيل الشباب الذى أدرك أنه لا نتيجة من إصلاحات الحكومة، لهذا انتشر تأثير هذا الحزب بين الشباب بشكل كبير، حتى أن أحد المسؤولين صرح بأن أكثر من ٧٥% من الطلاب كانوا حينئذ

(*) حزب (توده) ويعنى (حزب الشعب) : أول حزب أسس فى إيران وتم تأسيسه عام ١٣٢٠هـ.ش = ١٩٤١ م، وقد قام بتأسيسه اثنان وخمسون من المفرج عنهم من السجون وكانوا معتقلين سياسيين وأفرج محمد رضا شاه عنهم، وصار هذا الحزب أكبر الأحزاب السياسية فى إيران ولم يعلن عند قيامه عن أية اتجاهات شيوعية، أو ارتباط بدول خارجية بل حرص على تأكيد توجهه الوطنى، والتزامه بالدستور وبذلك جذب عناصر نشطة أكثرها من موظفى الدولة والطلاب ورجال الفكر والنخبة المثقفة. (بهروز طيرانى : اسناد احزاب سياسى ايران ، ج ١ انتشارات سازمان اسناد ملی ايران ، ١٣٧٦ هـ.ش ، ص ٣٥٩ .
وللمزيد عن حزب توده انظر :

- سرهنگ غلامرضا نجاتى : تاريخ سياسى بيست وپنج ساله ايران (از کودتا تا انقلاب) جلد اول ، ١٣٧٣ هـ.ش ، ص ٣٢٣ : ص ٣٢٩ .

- على أكبر زرمجو : حزب پان ايرانيست ، چاپ اول ، تهران ١٣٧٨ هـ.ش ، ص ١٠٩ وما بعدها.

حوالى سنة ١٣٧٠ هـ. ق (١٣٣٠ هـ. ش = ١٩٥١ م) من ذوى الميول اليسارية، بل وامتد تأثيره إلى طلاب المدارس الثانوية وموظفى الحكومة^(١).

ثالثاً: المصاعب الكثيرة التى واجهها "مهدى" فى بداية حياته، وأهمها الفقر الذى عانى منه فى شبابه، حتى أنه كان يسكن فى حجرة واحدة مع زوجته وأولاده، ومعاناته من واقعه الاجتماعى الذى جعله فى القاع من طبقات المجتمع. وهو ما دفعه إلى الانضمام لحزب توده الذى كان يدعو إلى مبادئ اشتراكية تضع الفقراء والطبقات الكادحة على أول قائمة اهتماماتها^(٢).

وقد تسبب انضمامه لهذا الحزب فى اعتقاله، فبعد عدة أشهر من انقلاب (٢٨ مرداد ١٣٣٢ هـ. ش)^(٣) لم تكن شبكة حزب توده قد تفككت وكانت تمارس نشاطها بشكل سرى، وبالتدريج تم كشف جماعات الحزب، وتم القبض على "مهدى" ورفاقه^(٣).

(١) يد الله قرايى : چهل وچند سال با اميد، ص ٤٦ وما بعدها.

(٢) يد الله قرايى : چهل وچند سال با اميد، ص ١٢٥.

(٣) (تم هذا الانقلاب فى (٢٢ أغسطس ١٩٥٣ م) على يد الضباط الساخطين على حكومة مصدق وقاموا بالسيطرة على الأمور فى طهران بالتعاون مع جهات أجنبية، وألقى القبض على مصدق وحكم عليه بالسجن ثلاث سنوات، وقد تحمل حزب توده وزر هذه المرحلة، فتم القبض على خمسة آلاف عضو من أعضائه، وأعدم أربعون، وحكم بالسجن المؤبد على مائتين، وفقد الحزب كل جذوره فى الجمعيات المهنية ونقابات العمال.

(حسين فردوست : ظهور وسقوط سلطنت پهلوى، جلد اول، چاپ هشتم، تهران، ١٣٧٤ هـ. ش، ص ١٧٦، ١٧٧).

للمزيد انظر :

پروفسور پيتر آورى : تاريخ معاصر ايران (از كودتاى ٢٨ مرداد ١٣٣٢ تا اصلاحات ارضى)، ترجمه محمد رفيعى مهرآبادى.

جواد منصورى : تاريخ قيام پانزده خرداد به روايت اسناد ، جلد اول ، چاپ اول ١٣٧٧ هـ. ش ، ص ١٩ .

(٣) المرجع السابق : ص ٥٠.

لم تكن مصاعب السجن ثلاثم طبع اخوان، وكان يتوق إلى الحرية كطائر حبيس فى قفص، ولذلك نراه فى بداية سجنه المؤقت يغلن أنه يرغب فى الحرية بأى ثمن فيقول فى بداية غزلية بعنوان (مارابس) بمعنى (كفانا) :

لو أن الأيام تحررنا من قفصنا هذا لكفانا قنينة الخمر وصوت النغمات الوترية^(١)
وبالفعل اطلق سراحه بعد أربعة أيام.

وكان "مهدي" ينشر اشعاراً فى جريدة (نامه رزم) تحت اسم مستعار وشرح فيها أحداث السجن والمصاعب التى واجهته وتواجه غيره، وكيف ينتزعون الاعترافات من المعتقلين، ووسائل التعذيب، وكانت هذه الأشعار سبباً فى غضب القائد العسكرى ل طهران، والذي أيقن أن هذه الأشعار لابد وأن تكون لأحد هؤلاء المعتقلين الذين أطلقوا سراحهم، وإلا لما استطاع أن يرسم هذه الصورة الدقيقة لما عليه حال المعتقلين، ولهذا أمر بالبحث عن ذلك الشاعر وإلقاء القبض عليه^(٢).

ولأن هذا الشعر كان فى أسلوب حديث فقد تعقبوا رائد الشعر الجديد (نيمایوشیج) وأحضروه إلى الحاكم العسكرى فى طهران الذى سأل: لمن يكون هذا الشعر؟ فقرأ نيمایوشیج وقال "إنه لمهدى اخوان ثالث الذى كان قد أحضر لى هذا الشعر منذ عدة ليال لتصحیحه" وعلى الفور ألقى القبض على "مهدي" الذى عذب بشدة حتى فقد الوعي، فنقلوه إلى سجن مؤقت، وبعد ذلك نقلوه إلى المعتقل^(٣).

وهناك نظم شعراً بخصوص هذه الواقعة، هاجم فيه "نيمایوشیج" وكان عبارة عن قصيدة بعنوان "برای دخترکم لا له وآقای مینا" أى (إلى ابنتى الصغيرة لا له والسيد مینا)، وهو فى هذا الشعر يتحدث عن واحد من كبار الشعراء، والذي اعتقد أنه سجن بسبب اعترافاته، وتنتهى هذه القصيدة بقوله :

(١) اگررها کندایام ازین قفس مارا سبوی باده وگلبنانگ چنگ بس مارا

(نیوان ارغنون. چاپ دهم. تهران : انتشارات مروارید، ۱۳۷۵ هـ. ش، ص ۱۳).

(٢) عباس منصور: یادى از اخوان ثالث، مجله "روزگارنو"، دفتر ششم، شماره مسلسل ۱۲۸،

شهریور ۱۳۷۱ هـ. ش، ص ۶۴.

(٣) المرجع السابق : ص ۶۴.

ارفعى يديك الصغيرتين تلك

إلى الله

واجلسى وادعى معى على السيد مينا! (١)

ولا يخفى أن المقصود بالسيد (مينا) الذى يريد من ابنته أن تدعو عليه هو نفسه (نينا)، يقول مهدى فى حاشية هذه القصيدة " فى الأصل وفى الطبعة الأولى مكان "مينا" اسم آخر بنفس الحروف وترتيب آخر، ولظروف اجتماعية خاصة وبعد موت ذلك العزيز العظيم كان هذا التغيير لازماً" (٢).

وجاء ذلك التعديل فى الطبعة الرابعة لمجموعة زمستان.

لم يتوقف نشاط مهدى الأدبى رغم المعاناة التى كان يلاقيها فى السجن بل أثمرت هذه الفترة عن مجموعة كبيرة من القصائد، ضمنها مجموعات مختلفة، وبالإضافة لهذا شارك فى الاعتصامات التى كان أعضاء حزب توده يقومون بها فى السجن بسبب المعاملة السيئة للمسجونين من تعذيب واهدار لآدميتهم (٣).

فى هذه الأثناء كان "جهانكير تفضلى" صاحب جريدة (ايران ما) فى أمس الحاجة إلى "مهدى" لكى يساعده فى إصدار الصفحة الأدبية فى هذه الجريدة، ولهذا سعى لدى السلطات من أجل إطلاق سراح "مهدى"، وقد أشار مهدى إلى مساعى "تفضلى" فى قصيدة: "مارابس" (كفانا) التى يرمز فيها إلى "تفضلى" باسم (آسمان) بمعنى السماء، وهو الاسم الذى كان تفضلى يذيل به أعماله، يقول مهدى :

أنا برعم الفن، انظر الظلم لقد جعلنا الفلك

أسرى لمخلب حفنة من الشوك والقش

(١) وأن دستهای کوچکت را

سوی خدا کن

بنشین وبا من خواجه مینا رادعاکن !

[مجموعة زمستان چاپ پانزدهم تهران : انتشارات مروارید، ۱۳۷۶ هـ.ش ص ۹۶.]

(٢) " حاشية قصيدة بعنوان برای دخترکم لا له وآقای مینا، مجموعة زمستان، ص ۹۶.

(٣) يد الله قرایی: چهل وچند سال با امید، ص ۵۳.

فلا أمل لنا في أي شخص يا "اميد"

سوى "آسمان" الذي يعرف نجمي^(١).

ووافق الحاكم العسكري، بشرط أن يقدم مهدي طلب العفو مكتوباً بالشعر وعندما أبدى مهدي دهشته من كتابة الطلب شعراً، قال له الحاكم العسكري: أكتب عن التعذيب شعراً، ولا تكتب طلباً للعفو؟! ^(٢) لكن مهدي رفض أن يكتب تعهداً على نفسه، فتأخر خروجه من السجن ستة أشهر أخرى. ^(٣)

وهكذا قلت محاولات (جهانكير تفضلي) لإخراج "مهدي" من السجن، ولم تفلح محاولات والدته مهدي في إقناعه بتقديم طلب العفو، وقد سجل الشاعر هذه الواقعة في قصيدته "نادر يا اسكندر" في قوله:

— وفي النهاية تجعل إصبعاً لها مثل قلم وتجعل راحة اليد الأخرى مثل رسالة
لنقول لي بالرمز (اكتب واسترح) عجباً فأنت مجنون وعنيد ^(٤)

وفي النهاية ضعفت مقاومة "مهدي"، ولم يستطع أن يحتمل حياة السجن فقدم إليهم قصيدة يعلن فيها أنه بريء من السياسة ومن حزب توده، وقد بدأ هذه القصيدة بهذا المطلع:

حتى متى أهدر عمري في السجن
وقد آن الأوان لكي أعيد التفكير
وإلام، أنظر من وراء القضبان إلى دموع
أمي وأختي مرتين كل أسبوع ^(٥)

(١) شكوفه* هنرم، ظلم بين كه گردون كرد ند اسير پنجه* يك مشت خار وخس مارا
جز "آسمان" كه بود آشنای اخترمن "اميد" اميد نباشد به هيچكس مارا.
(ديوان ارغنون، ص ١٤).

(٢) عباس منصور: يادی از اخوان ثالث، ص ٦٥.

(٣) المصدر السابق، نفس الصفحة.

(٤) آخر انگشتي كندچون خامه اي دست ديگر رابسان نامه اي.

گويدم "بنويس و راحت شو" به رمز تو عجب ديوانه و خود كامه اي.

(آخر شاهنامه، چاپ چهارم، تهران: انتشارات مرواريد، ١٣٥٤ هـ.ش، ص ٢٢).

(٥) آواز چگور: ص ١٣١.

تاچند عمر خویش به زندان هدرکنم

هنگام آن رسید که فکری دیگرکنم.

تاچند، هفته ای دوکرت پشت میله ها

براشک های مادر و خواهر نظرکنم

وقد أدرج في نهاية هذه القصيدة بيتاً معناه:
لست مجنوناً لأترك تراب الوطن

المملوء بالذهب وأعمل بالزراعة في كنگور^(١)

ويبدو أن الحاكم العسكري واعوانه لم يفهموا هذا البيت وإلا لبقى مهدي في السجن.
وفي البيت إشارة للشعر الشهير القائل :

(يا بيا با يزيد بيغت كن
يا برو كنگور زراعت كن)
ومعناه : تعال وبائع يزيد

أو اذهب إلى كنگور واعمل بالزراعة

وكان مهدي يريد أن يوضح مدى استياءه وحزنه من هذه القصيدة فهي تساوى عنده
مبايعة يزيد بن معاوية.

وبعد أن خرج مهدي من السجن لم يلتحق بعد ذلك بحزب (توده) ولا بأي حزب آخر
واعتزل الأعمال السياسية واتجه للبحث عن طريق للعيش والتحق بجريدة (ايران ما)^(٢)
وكان يشرف على إصدار الصفحة الفنية والأدبية بالجريدة، وظل ملازماً وقتاً طويلاً
لصاحبها الذي كان سبباً أساسياً لتحرره من السجن.

هذا بالإضافة إلى مشاركته بالكتابة في العديد من الصحف والمجلات؛ منها جريدة
(جهان)، ومجلة (بامشاد) والتي نشرت له اشعاره وكتاباتة النقدية.^(٣)

المرحلة الثالثة من حياة مهدي

كان "مهدي" قد بدأ نظم الشعر على طريقة "نيمّا" عام ١٣٣٣ هـ. ش (١٣٧٣ق =
١٩٥٤م) وكان يسمى الشعر الجديد نيمائي، وفي عام ١٣٣٥ هـ. ش
(١٣٧٥ق = ١٩٥٦م) نشر مجموعته الشعرية الثانية باسم "زمستان" (الشتاء) وفيها

(١) المرجع السابق: نفس الصفحة.

مجنون نيم كه خاك وطن را، كه پرزراست

بگذا رم وزراعت دركنگور كنم

(٢) المرجع السابق ص ٦٤.

(٣) يد الله قرايى: چهل وچند سال بالمد، ص ٥٦.

بدايات الحركة التجديدية في ميدان الثقافة والفن في ذلك الوقت، وينشر هذه المجموعة عرف مهدي باسم الشاعر النيمائي.^(١)

بعد نشر مجموعته (زمستان) عرف "مهدي" بين أهل الفكر والأدب والفن وأصبح له اسم شهير عند الخاصة والعامة، وتعرف بعدها في نفس العام على "إبراهيم گلستان" وبتعرف مهدي على "گلستان" تبدأ مرحلة جديدة من حياته.^(٢)

فقد عمل مهدي في مؤسسة (گلستان فيلم)، وأصبح صديقاً حميماً لـ "گلستان" وسافر معه إلى (خوزستان)، وعمل في استوديو "گلستان"، وكان يقوم بضبط الصوت ومراجعة الحوارات وترجمات الأفلام وقد نظم "مهدي" في هذه السنوات جزءاً من أهم وأفضل أشعاره التي طبعها ونشرها في المجموعتين (ارغنون) و(زمستان)^(٣).

وفي عام ١٣٣٦هـ.ش (١٣٧٦هـ.ق = ١٩٥٧م) عمل مهدي في الإذاعة الإيرانية بمساعدة أحد المسؤولين العاملين فيها، وكانت مهمته مراقبة التسجيلات التي تبث من الإذاعة، وذلك لمراقبة صحة الإلقاء وسلامة استخدام اللغة.^(٤)

وفي عام ١٣٣٨هـ.ش (١٣٧٨هـ.ق = ١٩٥٩م) طبع "مهدي" ثالث مجموعاته الشعرية وأجملها بعنوان (آخر شاهنامه) وتنقسم هذه المجموعة إلى ثلاثة أقسام: الأول شعر اجتماعي وسياسي بلغة التمثيل، والثاني شعر غزل بلغة بسيطة وعفيفة وذو نظرة عميقة في البيئة والكون، والثالث شعر في وصف الطبيعة بصور جميلة.^(٥)

(١) آوازچگور: ص ٦٤ .

(٢) آوازچگور: ص ٦٥ .

(*) إبراهيم گلستان : ولد عام (١٣٠٤هـ.ش = ١٩٢٢م) بشيراز، وتخرج في جامعة طهران، ونشر عدة مجموعات قصصية، وترجم عدداً من الأعمال من الأدب الأمريكي، وأنتج العديد من الأفلام السينمائية. (المرجع السابق ص ٦٦).

(٣) آوازچگور: ص ٦٦، ٦٧.

(٤) يد الله قرایی : چهل وچند سال بامید، ص ٦٤

(٥) آوازچگور: ص ٦٨ وما بعدها

وقد وصل "مهدي" في تلك الأعوام لمنزلة كبيرة ومقام عال في الأدب وفي نفس العام ولد أول ابن صبي له وكان قد رزق قبله ببنت اسمها (لاله) وأسماء (توس).^(١)

وكان مهدي سعيداً بعمله في الإذاعة، وفي عام ١٣٤٠هـ.ش (١٣٨٠هـ.ق = ١٩٦١م) عهد إليه بعدة برامج فكان يستطيع توصيل شعره ولغة قلبه للناس مباشرة، وكان يقدم برنامجاً أدبياً يكتبه بنفسه.^(٢)

وفي عام ١٣٤٢هـ.ش (١٣٨٢هـ.ق = ١٩٦٣م) ولدت ابنة مهدي الثالثة وأسماءها (تنسگل) ولكنها توفيت بعد أربعة أيام.^(٣)

وفي عام ١٣٤٤هـ.ش (١٣٨٤هـ.ق = ١٩٦٥م) نشر مهدي المجموعة الشعرية الرابعة (ازاين اوستا) وتكمن أهمية هذه المجموعة في أولاً: وضوح تأثر مهدي بأسلوب "نيما" وكتابة هذه المجموعة بما يسمى بـ(الأسلوب النيمائي)

ثانياً: الخاتمة النقدية الموجودة في نهاية هذه المجموعة.^(٤)

وحتى هذا الوقت كان مهدي يضع اسمه كاملاً على أشعاره، حتى اختار له شاعر خراسان المعروف (نصرت منسي باشي) تخلصه الشهير الذي عرف واشتهر به فيما بعد وهو (م. اميد)، حيث حرف الميم هو بداية اسم مهدي و(اميد) تعني بالفارسية الأمل.^(٥)

وفي نهاية نفس العام ١٣٤٤هـ.ش (١٣٨٤هـ.ق = ١٩٦٥م) دخل مهدي السجن للمرة الثانية وفي هذه المرة لم يكن مسجوناً سياسياً حيث كان قد انفصل تماماً عن حزب توده ولم يعد له أي نشاط سياسي، ولكنه سجن لأسباب شخصية، وتتلخص هذه الأسباب في خلاف مع أحد جيرانه.

(١) المرجع السابق: ص ٧٠

(٢) المرجع السابق: ص ٧٢

(*) تنسگل: اسم نوع من الفاكهة من أسرة البرقوق والكريز وهي فاكهة كثيرة ولطيفة منتشرة في أنحاء خراسان ويقال لها "تن ازگل".

(٣) آوازچگور: ص ٧٢.

(٤) اميدي ديگر: ص ٨.

(٥) محمد باقر برقعي: سخنوران نامي معاصر ايران، ص ٣٥٣.

وعلى إثر هذا الخلاف توجه الجار إلى المحكمة التي استدعت "مهدي" للمثول أمامها ولكنه لم يذهب بسبب مشورة أحد معارفه والذي كان قد هون له من أمر المحاكمة، وبالفعل لم يحضر جلسات المحكمة، وحكم عليه بالسجن ستة أشهر، وعندما أيقن مهدي أنه يجب أن يأخذ الأمر بجدية كان الحكم قد أصبح واجب النفاذ، ولم يعد أمامه إلا التنفيذ^(١).

وقد أمضى "مهدي" فترة السجن هذه بثبات مختلف، وكأنه قد ذهب إلى مجلس عزاء بقدميه وفي النهاية ألقى السلام وخرج^(٢).

فقد كان مهدي اخوان في هذه الفترة شاعراً شهيراً، ومفكراً ناضجاً، لذا فقد صار في سجنه مشاهداً لعصره، فلم يتجول فقط في فناء السجن الصغير، بل كان يخصوص في أعماق المجتمع الإيراني ويطلع على أحداثه من خلال نماذج مختلفة من المساجين ذوي التهم المختلفة ولم تنقض الأشهر الستة إلا وقد أنتج مهدي مجموعة من الأشعار يرى البعض أنها تضاهي في رفعتها (بوستان السعدي)^{(٣) (١٠)}

(١) يد الله قرائي: جهل وچند سال بامید، ص ٧٤ .

(٢) المرجع السابق: ص ٧٥ .

(٣) السعدي الشيرازي : هو شرف الدين مصلح بن عبد الله الشيرازي، ولد في مطلع القرن السابع الهجري في شیراز، نشأ في أسرة متدينة ، وتلقى علومه الأولى في شیراز، ثم رحل إلى بغداد حيث أكمل دراسته في المدرسة النظامية ثم ترك بغداد إلى اصفهان، قام برحلات واسعة تنقل فيها في بلاد المشرق الإسلامي لفترات طويلة ، وتوفي السعدي في موطنه شیراز، وهو من كبار الشعراء الإيرانيين ، ورائد الشعر التعليمي الأخلاقي، وله إنتاج ضخم من الشعر والنثر، فقد ترك شعراً متميزاً في ديوانه " بوستان " وإنتاج نثري في " گلستان " ، وقصائد فارسية وعربية وغزليات صوفية، وقد جمعت أشعاره العديدة في كتاب واحد يعرف بالكلیات. (دكتور ذبيح الله صفا : گنج سخن، ج-٢ ، تهران ١٣٣٩ هـ.ش ، ص ١٥٧) .
للمزيد انظر :

- أمير دولتشاه السمرقندي : تذكرة الشعراء ، ط لیدن ١٣١٨ هـ = ١٩٠٠ م ، ص ٢٠٢ وما بعدها .

- " کلیات سعدی شیرازی " : (طبعة فروغی) طهران ١٣٢١ هـ.ش .

(٣) يد الله قرائي : ص ٧٦ .

وإن كانت هذه مبالغة واضحة ولكن مبعثها التشبيه فـ "سعدي" شاعر عظيم والناس يشبهون الأعمال الجيدة بأعماله.

ولكن من السلبيات التي عادت على أسرة "مهدي" الحالة المادية التي تدهورت بسبب سجنه، وكانت أسرته شديدة الاحتياج الى المال، وكان بعض أصدقائه يساعدون أسرته مادياً أثناء غيابه عنهم. (١)

وفي عام ١٣٤٨ هـ.ش (١٣٨٨ق = ١٩٦٩م) قام "مهدي" بطبع ونشر مجموعته الشعرية "پائیز در زندان" (الخريف في السجن)، وقد دعى "مهدي" في نفس العام للعمل في التلفزيون الإيراني بـ (عبدان) في (خوزستان) وقد قبل "مهدي" نظراً للظروف المعيشية الصعبة التي كان يعاني منها في ذلك الوقت وانتقل مع أسرته الى (عبدان) وظل يعمل هناك في تلفزيون عبدان حتى عام ١٣٥٣ هـ.ش = (١٣٩٣ ق = ١٩٧٤م). وقد نشر في هذه الآونة كتاب "عاشقانه ها وكبود" وفي عام ١٣٥٠ ش = (١٣٩٠ق = ١٩٧١م) ولد ابن مهدي الثالث واسمها (مزدك علي) أراد مهدي أن يستخرج له شهادة ميلاد ولكنهم رفضوا في مصلحة الأحوال قيد اسم (مزدك علي)، ولكن مهدي أصر على قيد ابنه بهذا الاسم الذي يريده وتعصب واحتد عليهم قائلاً "أيها السيد لو أن مزدك هذا يعني ننبأ لما كنت ستمتنع عن إصدار شهادة ميلاد باسم (گرج علي) أي (ذنب علي) ولكنك ترفض أن تكتب (مزدك علي) (٢).

وفي عام ١٣٥٣ هـ.ش (١٣٩٣ هـ.ق = ١٩٧٤ م) بينما كان "مهدي" مشغولاً بإعداد برامج التلفزيون بعبدان، حدث فجأة ما لم يحمد عقباه، فقد توفيت ابنته الأولى (لاله) وهي الابنة الكبيرة التي لطالما ناشدها مهدي في أشعاره، وقد توفيت على إثر حادث أليم، فقد غرقت في نهر (الكرج) وقد غرق وراءها ابن عمها "ناصر" عندما ألقى بنفسه لينقذها ولكن تدافع المياه وقوتها جعله يغرق أيضاً، وكان هذا الحادث أليماً على نفس "مهدي" لذا فقد ترك العمل في تلفزيون عبدان عائداً إلى (طهران). وكان هذا الحادث سبباً رئيساً في التشاؤم الذي ظهر في أشعار مهدي بعد ذلك، وقد تغيرت شخصية مهدي بعدها وكأنه قد انكسر في أعماقه وأصبح يائساً من حياته (٣).

(١) آوازچگور: ص ٧٧، ٧٨

(٢) آوازچگور : ٨٦، ٨٧.

(٣) آوازچگور : ص ٨٧، ٨٨.

عمل "مهدى" بعد عودته إلى (طهران) في التلفزيون الوطني الإيراني، وفي عام ١٣٥٦ هـ. ش (١٣٩٦ ق = ١٩٧٧ م) دعى للتدريس بالجامعة، وكان يدرس شعر السامانيين والشعر الحديث^(١).

كان مهدى قد أعاد نشر المجموعة التي نشرها من قبل بعنوان "پائيز در زندان" بعنوان جديد "در حياط كوچك پائيز، در زندان" (في فناء الخريف الصغير، في السجن) وأضاف لها أشعاراً جديدة، وذلك عام ١٣٥٥ هـ. ش (١٣٩٥ ق = ١٩٧٦ م)^(٢).

وفي عام ١٣٥٧ هـ. ش (١٣٩٨ هـ. ق = ١٩٧٨ م) تم طبع ونشر منظومة "زندگی می گوید : اما باز باید زیست..." ("نقول الحياة: لكن يجب أن نبقى أحياء)، وأيضاً المجموعة الشعرية "دوزخ، اما سرد" (جحيم، لكن بارد) على شكل كتابين منفصلين، وفي نفس العام نشرت لمهدى مجموعة من المقالات الأدبية التي كتبها حول "نیم" وأوزانه الشعرية تحت عنوان "بدعت ها و بدایع نیما یوشیج"^(٣).

وظل "مهدى" يعمل في الجامعة حتى قيام الثورة الإسلامية عام (١٣٥٨ هـ. ش = ١٩٧٩ م)، كان مهدى في قمة نجاحه وشهرته كشاعر، وكان أول آثارها عليه انقطاع راتبه وتأخر نشر أعماله أيضاً، فقد انشغلت سوق الكتب في إيران بأعمال المفكرين الإسلاميين، وهي الكتب التي كانت مقبولة من رجال الثورة الذين كانوا يشجعون نشر الكتب التي تدعم أفكارهم^(٤).

وقد عمل "مهدى" فترة في هيئة النشر والتعليم للثورة الإسلامية (سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی) فرانكلين سابقاً، ولكن عمله هذا لم يستمر طويلاً واستقال منه بعد فترة قصيرة^(٥).

(١) آواز چگور: ص ٨٨.

(٢) امیدی دیگر: ص ٩.

(٣) المرجع السابق: نفس الصفحة.

(٤) يد الله قرایی: چهل و چند سال با امید، ص ٩١.

(٥) آواز چگور: ص ٨٩.

ورغم حالة الركود التي أصابت "مهدى" بعد الثورة فإنه لم يفقد الأمل في أن تقيم هذه الثورة مدينته الفاضلة، التي ستبعث فيها أمجاد إيران القديمة، ولكن سرعان ما تبدل أمله إلى يأس وذلك لأن الحكومة الإسلامية قد جددت وأعادت ما كان يطلق عليه مظاهر الغزو العربى لإيران^(١).

وعاش "مهدى" بعد الثورة حياة أكثر خلوة وانزواء ولم يحدث في حياته شئ مهم ولم يكتب شعراً متميزاً، ولكن من أهم الأحداث التي وقعت في ذلك الوقت أنه في بداية عام (١٣٦٩ هـ.ش = ١٩٩٠ م) سافر إلى ألمانيا بدعوة من المسؤولين الثقافيين هناك، ليقرأ أشعاره في حفل أقيم لتكريمه، ومن ألمانيا سافر إلى بريطانيا بدعوة من صديقه "إبراهيم گلستان" وهناك قضى عدة ليال مع أصدقائه وجلس أيضاً مع الإيرانيين المقيمين في لندن وقضى معهم ليلة يتكلم وينشد الشعر. ومن بريطانيا سافر إلى الدنمارك والسويد، وفي (اسلو) تم تكريمه، وأجرى العديد من البرامج والمقابلات، وذهب بعدها إلى النرويج ثم عاد إلى الدنمارك، ودعاه أصدقاؤه المقيمون في باريس إلى فرنسا، وهناك قضى سهرة شعرية في (المعهد الوطنى للحضارات الشرقية)، بعد ذلك عاد إلى بريطانيا، ومنها سافر عائداً إلى إيران.

وكان سفر "مهدى" في عام ١٣٦٩ هـ.ش = ١٩٩٠ م إلى أوروبا بمثابة تجديد ل صداقاته القديمة، وقد سعد "مهدى" بلقاء أصدقاء شبابه، خاصة وأنهم استقبلوه استقبالاً شديد الحفاوة مفعماً بالحب، وكان هذا السفر أول وآخر سفر لمهدى؛ والذي استمر عدة أشهر، وانتهى طعم حلاوة السفر بمرارة المرض، فقد مرض "مهدى" مرضاً شديداً عند عودته إلى إيران، وتم نقله لمستشفى (مهر) في طهران .

(١) المرجع السابق، ص ٩٠، ٩١.

وبعد الرقود على فراش المرض عدة أيام توفي "مهدى اخوان ثالث" في الساعة العاشرة والنصف مساءً من يوم الأحد الرابع من (شهر يور) عام ١٣٦٩ هـ.ش الموافق السادس والعشرون من شهر أغسطس عام ١٩٩٠ م ، ونقل جثمانه إلى مسقط رأسه في (مشهد)، وهناك دفن في حديقة مدينة (طوس) بجوار قبر "أبي القاسم الفردوسي" (١) (٢).

(٢) أبو القاسم الفردوسي : من أشهر شعراء الفرس ومن أكثرهم تعصباً وحباً للأُمجاد الإيرانية، ارتبط اسمه بالشعر الحماسي وبالملمحة الحماسية الوطنية "الشاهنامة"، ولد الفردوسي عام ٣١٩ هـ في طوس بخرسان ، وتوفي عام ٤١١ هـ، دفن في طوس، وقد نظم الشاهنامة كما صرح هو في ستين ألف بيت من الشعر في الفن المثنوي، وتضم المنظومة الأمجاد الإيرانية من العصر الأسطوري ووصولاً إلى التاريخ الحقيقي حتى ينهي عهد آخر الملوك الساسانيين ويصل إلى الفتح الإسلامي لإيران. وللشاهنامة أهمية تاريخية وشعبية وأدبية، وقد أوجدت مجالاً خصباً للأدباء والشعراء ، سواء في مجال الترجمة أو مجال نظم الشعر على غرارها. (نظامي عروضي السمرقندي : چهار مقاله، طبعة القزويني ليدن ١٣٢٧ هـ.ش = ١٩٠٩ م ، ص ٤٧ وما بعدها.

(١) آواز چگور : ص ٩٢ - ٩٤.

البحث الثاني

الإنتاج الأدبي لمهدي اخوان ثالث

أولاً : الإنتاج الشعري

ثانياً : الإنتاج النثري

الإنتاج الأدبي للشاعر مهدي اخوان ثالث

تنوع إنتاج "مهدي اخوان ثالث" بين الأشعار والكتابات النثرية، فقد كتب أعمالاً كثيرة، لم تقتصر على الشعر بل تعدته إلى النقد الأدبي، والقصة القصيرة، وأدب الأطفال، فقد كان مهدي ناقدًا؛ وصحفيًا في بعض الأوقات، لذا فقد نالت كتاباته النقدية شهرة واهتماماً، يعلو لمرتبة شهرة أشعاره، وعلى الرغم من أن البحث يتناول أشعاره إلا أن أهمية كتاباته النثرية تدعونا للإلمام بها وذلك لأن الشاعر يعرض خلالها آراءه النقدية في الشعر الجديد وآراء الشاعر المجدد "تيما"، لذا فسوف نتناول بالتعريف الإنتاج الأدبي لمهدي كاملاً شعراً ونثراً، وفيما يلي إنتاجه الشعري ثم النثري.

أولاً : الإنتاج الشعري

يتنوع إنتاج مهدي الشعري ما بين التقليدي والجديد، يبدأ حياته بالشعر التقليدي وينتهيها أيضاً به، وبينهما تنوع الإنتاج ما بين الأسلوب التقليدي وأسلوب الشعر الحر (الشعر النيمائي) وقد بدأ مهدي بنظم الشعر جدياً عام ١٣٢٥ ش (١٣٦٥ ق = ١٩٤٦ م).

* مجموعة (ارغنون) أي (الأرغن) :

صدرت أول مجموعة شعرية في عام ١٣٣٠ ش (١٣٧٠ ق = ١٩٥١م) بعنوان (ارغنون : الأرغن)، وكانت حصيداً خمس أعوام مضت، وهي بداية تقليدية وجاء في قوالب مختلفة منها الغزل، والقصيدة، والرباعي، والقطعة وغيرها، ولكنها أوضحت استعداد مهدي العالي للنظم ، وقد كانت أول تجربة غزل بعنوان " حجت بالغ" عام ١٣٢٥ هـ. ش (١٣٦٥ هـ. ق = ١٩٤٦ م)، وكانت موفقة بالنسبة لشاعر شاب مبتدئ ، وكان هذا نفس العام الذي أسست فيه جمعية خراسان الأدبية" انجمن ادبي خراسان"، وقد التحق بها مهدي وتعلم فيها نظم الأشعار، ولكنه لم يكن ينظم بمهارة فنية عالية، لذلك لا يتضح الطريق الأدبي المميز لمهدي ولا وجهته السياسية في أشعار الطبعة الأولى من مجموعة "ارغنون"، ولكن مهدي حذف بعد ذلك جزءاً من أشعار هذه المجموعة وأضاف بعض الأشعار التي نظمها

بعد عام ۱۳۳۰ ش (۱۳۷۰ ق = ۱۹۵۱م)، ومجموعة "ارغنون" الذي في أيدينا الآن الطبعة العاشرة التي طبعت عام ۱۳۷۵ ش (۱۴۱۵ ق = ۱۹۹۶م)^(۱). وهو يشتمل على ۱۵۴ قطعة شعر، عبارة عن ۸۵ غزل، ۱۳ قصيدة، ۴۲ قطعة، ۷ رباعي، ۵ مثنوي، ۲ تركيب بند.

وقد نظم مهدي بعض قصائد هذا الديوان مثل "عصيان"، "خطبه" ارديبهشت و "شب" بأسلوب الشعر الخراساني، وتقليداً لقصائد شهيرة قديمة في الأدب الفارسي الكلاسيكي. وكان مهدي ملماً بدقائق وخصائص لغة الشعر القديم، وهو في سن صغيرة منذ الثامنة عشر من عمره، وعلى معرفة عميقة بالقواعد القديمة، مما كان له أثره في التقليد أيضاً ففي قصيدة "خطبة ارديبهشت" ظهرت قدرته وتمكنه في ترك أثر حتى في تقليد القدماء^(۲)، فيقول:

عندما يرفض الزمان ميثاق فرودين

يتكوى ارديبهشت إلى المسند

يقال أن فرودين، رضى الله عنه، ذهب

حتى يمتد منزله في الجنة

قال الربيع إنه يجب لفرودين

أن يجعل العالم كأنه الخلد المخلد^(۳)

(۱) آوازچگور: ص ۹۷.

(۲) آوازچگور: ص ۹۹ : ۱۰۱.

(۳) ارغنون : چاپ دهم ۱۳۷۵ هـ.ش، چاپ گلشن، انتشارات مروارید، تهران، ص ۱۳۲، ص ۱۳۳.

منشور فرودین چوزمان رد کند همی

اردیبهشت تکیه به مسند کند همی

گویا که فرودین، رضى الله عنه، رفت

تا بهشت خانه سر مد کند همی

جدم بهار گفت که بایست فرودین

عالم بسان خلد مخلد کند همی

هذه القصيدة نظمها مهدي على منوال قصيدة للشاعر "منو جهري الدامغاني" في وصف الربيع ومدح أبو حرب بختيار وهو من شعراء القرن الخامس الهجري، ويقول منو جهري :

النيروز يجعل الزمان جديداً

وبسبب حدائقه لم تعد حديقة إرم ذات قيمة

رأيه الصحيح ونيتته واعتقاده

يجعل العالم كأنه الخلد المخلد^(١).

وكان مهدي من الشعراء المجيدين في العصر الحديث الذين نظموا الشعر في القوالب القديمة، فقد كان شعره في مجموعة "ارغنون" مزيجاً بين التقليد والإبداع لأنه لم يتقيد تماماً بالقدماء في لغته ومعانيه، وبناء على ذلك فإننا نلاحظ في نفس الأشعار الكلاسيكية إحساس وأفكار الشاعر المحدث أيضاً^(٢).

وفي غزلية باسم "گلہ" (القطيع) يقول مهدي في نهايتها :

يا اميد ليعزف قلبك الغزل بالطريقة القديمة

وليكن الفكر بلحن جديد.^(٣)

وأسلوب شعر مهدي في "ارغنون" يدل على أنه شاعر له مستقبل وضاء، فمثلاً مثنوى "خان دشتي" واحد من أجمل أشعار مجموعة (ارغنون) وهو على شكل قصة صغيرة من الألم والمعاناة الإنسانية. هذا المثنوى نظمته "مهدي" في عام ١٣٢٧ ش (١٣٦٧ ق = ١٩٤٨م) أي في العشرين من عمره. وفيه كان يحاكي الكثير من أساتذة الشعر

(١) آوازچگور، ص ١٠٢.

نوروز روزگار مجدد کند همی

وزباغ خویش باغ ارم رد کند همی

رای موافق ونیت واعتقاد او

عالم به سان خلد مخلد کند همی

(٢) ارغنون، چاپ دهم، ص ٢٩٥، ٢٩٦.

(٣) ارغنون : ص ٩٩ .

"اميد" دل تنوازد غزل به طرز کهن

به فکر باش که آهنگ تازه سازکنی

العظام أمثال "الرودكى" (٩)، "الفرخى" (٩)، و"منوچهرى" (٩) ولكن أشعاره كانت متأثرة بالمناخ العام المحيط به، لذا فقد أوضح فى ذلك المثنوى مشكلة اجتماعية كبيرة، فلم تكن أشعاره فى ذلك الوقت تتبع أسلوب القدماء فقط، لكن لمعانى كانت مستمدة من عواطفه وأفكاره (١). وقد زاد اتجاه مهدي لشعر النقد الإجتماعى والسياسى بعد عام ١٣٣٠ ش.هـ. وقد أضاف الشاعر أشعاره هذه على أصل الديوان "ارغنون" بعد الطبعة الأولى ابتداء من عام ١٣٣٢ ش (١٣٧٢ هـ. ق = ١٩٥٣ م)، وما بعدها ومنها شعر "گرفتار" (الاسير) عام ١٣٣٣ هـ ش (١٣٧٣ هـ. ق = ١٩٥٤ م)، "خوشا" (ما أحسن) ١٣٣٢ هـ. ش، "چاره" (الحيلة) عام ١٣٣٣ هـ ش

(•) الرودكى : هو أبو جعفر بن محمد الرودكى (متوفى عام ٣٢٩ هـ / ٩٤٠ م) ولد فى قرية رودك بالقرب من سمرقند، يقال أنه حفظ القرآن فى الثامنة من عمره، كان من المقربين فى بلاط الأمير نصر السامانى، وهو شاعر عظيم فى إيران يسمى استاذ الشعراء، من آثاره الهامة كليلة ودمنة لكنها فقدت . انظر : (محمد عوفى : لباب الألباب ، طبعة برون، ليدن ١٣٢١ هـ. ق = ١٩٠٣ م.

(•) الفرخى: هو أبو الحسن على بن جولوغ السجزي المتخلص بـ (الفرخى)، كان من كبار شعراء بلاط السلطان محمود الغزنوى . وقد أجاد الشاعر فن المدح والغزل ووصف الطبيعة وظل فى بلاط الغزنويين حتى توفى عام ٤٢٩ هـ. ق = ١٠٣٧ م فى عهد السلطان مسعود الغزنوى، وللفرخى ديوان كبير يشتمل على تسعة آلاف بيت وقد طبع الديوان أكثر من مرة وينسب له كتاب فى فنون الشعر اسمه "ترجمان البلاغة".

(دکتر ذبیح الله صفا : تاریخ ادبیات در ایران ، جلد اول ، تهران ١٣٤٢ هـ. ش ، ص ٥٣١ وما بعدها).

وللمزيد : بديع الزمان بشرويه خراسانى: سخن وسخنوران ، ج ١ ، ص ١١١ وما بعدها، تهران ، ١٣١٨ هـ. ش.

(•) منوچهرى : هو أبو النجم أحمد بن قوص بن أحمد منوچهرى دامغانى) شاعر فارسى، توفى سنة ٤٣٣ هجرية، وأختار هذا الاسم نسبة إلى حاكم طبرستان الأمير الزيارى منوچهر بن كاوس وشمگیر الملقب بفلک المعالى. ومن أشهر قصائده قصيدة لغز شمع وانتهى فيها إلى مدح العنصرى وهذه القصيدة مذكورة فى ديوان الشاعر. انظر : (ديوان منوچهرى دامغانى): طبعة محمد دبیر سىاقى، تهران ١٣٢٦ هـ. ش .

(١) آوازچگور : ص ١٠٣ : ١٠٥

و " مارابس" (كفانا) عام ١٣٣٣ هـ ش، وقد أشار فيها لفترة السجن الأولى حيث أُعتقل في نفس العام.

وابتداء من عام ١٣٣٠ هـ. ش (١٣٧٠ هـ. ق = ١٩٥١ م) . كان "مهدى" قد تأثر كغيره من الشعراء المعاصرين بالأسلوب النيمائي الجديد، فكتب ارهاصات كبدائية لهذه التجربة، وكانت شعرا باسم "ياد" (الذاكرة) ، ونشره في الطبعة الأولى من " ارغنون" ثم نقله بعد ذلك إلى أول المجموعة الشعرية "زمستان"، كى يكون " ارغنون" شاملاً للأشعار الكلاسيكية فقط، ولا يوجد به أى أسلوب آخر مختلف^(١).

كل الأشعار التى ظهرت فيها بداية تأثره بالشعر الجديد موجودة في مجموعة "زمستان".

مجموعة "زمستان" أى (الشتاء) :

صدرت أول طبعة لهذه المجموعة في عام ١٣٣٥ ش (١٣٧٥ ق = ١٩٥٦ م) وفيه محاولات جادة للشاعر في الإقتداء بالأسلوب النيمائي الجديد، ولكنه يشتمل أيضاً على الشكل التقليدي وخاصة الرباعي، ومن أوائل المحاولات شعر باسم "سگها وگړگ ها" (الكلاب والذئاب) وقد اقتبس أفكاره من أشعار "شاندور پتوفى" وهو شاعر ثورى وبطل قومى من المجر وقد كرس شعره وحياته للمطالبة بالحرية^(٢).

" سگ ها وگړگها" عبارة عن قصة تروى على لسان الكلاب والذئاب وهم يعانون بشدة ويتحملون البرد والجوع من أجل الحرية، فيقول فيها :

فى هذا البرد، الجوع ، نتجرع الألم

نسرع شاربدين على الثلج ، كالرياح

لكننا لعزة الحرية

نحرس - نحرر - الحرية".^(٣)

(١) آوازچگور : ص ١٠٩ ، ١١٠.

(٢) آوازچگور: ص ١١٣.

(٣) مهدى اخوان ثالث : زمستان، چاپ پانزدهم، ١٣٧٦ ش، انتشارات مرواريد، ص ٦٩.

" درين سرما، گړ سنه، زخم خورده،

دويم آسيمه سربړ برف، چون باد

وليکن عزت آزادکى را

نگهبانيم، آزاديم، آزاد "

وقد بدأ مهدي هذا الشعر بوصف شدة البرودة في الشتاء واتباع ذلك صوت الكلاب ثم صوت الذئاب وهو في ذلك متأثر بشعر "شاننور بتوفى" ويعتبر هذا الشعر من بدايات نظم مهدي بالأسلوب النيمائي لكنه متأثر بالشكل الرباعي، فلا نحس أن الشاعر صادق الرغبة في استعمال الشكل الحديث.

ويمكن تقسيم شعر مجموعة "زمستان" تاريخياً إلى قسمين : الأول أشعار قبل ١٣٣٢ ش (١٣٧٢ ق = ١٩٥٣ م) وفيها تعبير عن الانكسار السياسي الذي كان الشاعر يعانيه في هذه الفترة العصيبة.

والجزء الثاني بعد ١٣٣٢ ش وهو يعبر عن ألم ويأس "مهدي" في السجن وبعد خروجه منه.

وأشعاره في عامي ١٣٣٠ هـ. ش، ١٣٣١ هـ ش نجد فيها آثار التمرد والقتال من أجل الحرية والعصيان على الحكومات.

وفي مجموعة "زمستان" ست أشعار بتاريخ ١٣٣١ ش (١٣٧١ ق = ١٩٥٢ م) أسماؤها "بي سندر" (بلا ملجأ)، "شعر"، "سترون" (العقيم)، "نظاره"، "به متهايي كه برگورستان مي تابيد" (لشعاع القمر الذي يسطع على المقابر) و "سه شب" (ثلاث ليالي) ، وأكثر القطع السابق ذكرها نظمها الشاعر في قالب الرباعي مع إضافة بيت خامس، وفي شعر "سترون" (العقيم) يظهر المحاولة الجادة في الاقتداء بالشعر النيمائي، فهو أقرب أشعار هذه المجموعة من الأسلوب الجديد، يقول :

" فلتمطري أيتها السحب الممطرة ! امطري أيتها السحب الممطرة!

شفنای اليابسة الظمآنة تشكی منی "

" لكم، أيها الظمأى ! سوف أرتوى "

عاد صوت الرعد، مزجرا مهيبا

ولكن الأمطار لم تأت.....

- " انن لماذا لم تأت الأمطار ؟ "

جثمت الأيام بالعطش على أهل الصحراء

ومجموعات العطشى تسقط تدريجياً

- " فهل هذا

هو نفس السحاب المتلكئ بالآلاف الأضواء ؟ "

وذلك الكهل قال بابتسامة حاكمة :

" يظلم الفضاء، ولكن لن تمطر مطلقاً".^(۱)

وعلى الرغم من محاولة مهدي الاقتداء بالأسلوب الجديد إلا أنه لم يلتزم تماماً بالقواعد الأدبية للشعر النيمائي ولا يعد النموذج السابق موافقاً للشعر النيمائي تماماً ولكنه يعتبر نقلة للشاعر إلى بداية طريق الشعر الجديد.

ولم تضم مجموعة زمستان أشعاراً لعام ۱۳۳۲ ش، ولكنها ضمت العديد من الأشعار لعام ۱۳۳۳ ش (۱۳۷۳ ق = ۱۹۵۴ م) ومنها "درمیکده" (فی الحانة) "هرجا دلم بخواهد" (اینما یهوی القلب) "فراموش" (النسیان)، "فرياد" (الصراخ)، "اندوه" (الحرز) "مشعل خاموش" (المصباح المنطفئ) و"برای دخترکم لاله و آقاي مينا" (لصغيرتی لاله والسيد مينا).

وقد استمر مهدي في محاولات النظم بالأسلوب الجديد بعد "سترون" وقد نظم أجمل الأشعار بالأسلوب النيمائي في عام ۱۳۳۴ هـ. ش (۱۳۷۴ هـ. ق = ۱۹۵۵ م).

(۱) زمستان : سترون ص ۴۷، ۴۸.

- "بیار ای ابربارانی بیارای ابربارانی!

شکایت می کنند از من لبان خشک عطشانم.

"شمارا" ای گروه تشنگان! سیراب خواهم کرد "

صدای رعد آمد باز، بافرياد غول آسا

ولی باران نیامد.....

- "پس چرا باران نمی آید ؟"

- سر آمد روزها باتشنگی بر مردم صحرا

گروه تشنگان دریچ پیچ افتادند

- "آیا این

همان ابرست کاندربی هزاران روشنی دارد ؟"

وآن پیر گفت بالبخند زهرا گین :

- "فضارا تیره می دارد، ولی هرگز نمی بارد"

ونجد في "قراوش" و"قرياد" و"اندوه" أقرب النماذج لأشعار نيما، ونذكر منها من شعر "اندوه" (الحزن) :

- لا ضياء عين لذئب كهل،
- ولا أنفاس غريبة في قافلة متعبة وضالة؛
- بقيت في صحراء شاسعة معزولة وصامتة،

تحت الأمطار التي تهطل لساعات؛
في ليل مفعم بالهموم والأحزان،
فقلبه مهموم مثل صحرائه (١).

وشعر "قرياد" نظمه الشاعر في شهر يور ١٣٣٣ هـ. ش (١٣٧٣ هـ. ق = ١٩٥٤م) في السجن، وقد صور فيها بلاده بأنها بيته، وقد أضرمت فيه النيران فيقول:

أمسكت النار ببيتى، نار تحرق الروح
هذه النار تحرق كل مكان،
الستائر والمفروشات، حتى السدى واللحمة (٢).

وقد ظهر اليأس واضحاً في نظم مهدى لمجموعة "زمستان"، خاصة وأنه بعد انقلاب ٢٨ مرداد ١٣٣٢ هـ. ش صعب خروجه من السجن.

(١) زمستان : ص ٨٣.

نه چراغ چشم گرگی پیر،
نه نفس های غریب کاروانی خسته و گمراه؛
مانده دشت بیکران خلوت و خاموش،
زیر بارانی که ساعت هاست می بارد ؛
در شب دیوانه* غمگین،
که چو دشت او هم دل افسرده ای دارد
(٢) قرياد : مجموعة زمستان، ص ٧٦.

خانه ام آتش گرفته ست، آتشی جان سوز
هر طرف می سوزد این آتش،
پرده ها و فرش هارا، تارشان باپود

وقد عرف مهدي كواحد من الشعراء المعاصرين الناضجين بالشعر النيمائي منذ ظهور هذه المجموعة وطبعها للمرة الأولى، واهتم هذا الشعر بتصوير الحالة الاجتماعية لإيران في ذلك الوقت، ولمهدي أشعار عدة بتاريخ ١٣٣٤ ش (١٣٧٤ ق = ١٩٥٥ م) مثل "جرقه" (الشرارة) "لحظه"، "روشنی" (النور)، "بیمار" (المريض)، "فسانه" (القصة أو الخرافة)، "سرود پناهنده" (انشودة اللجوء) "گرج هار" (الذئب المسعور)، "زمستان" (الشتاء) وغيرها كثير، ويظهر في هذه الأشعار الأسلوب الجديد، و "زمستان" أو "الشتاء" والتي يحمل الكتاب اسمها، واحدة من أشهر أشعار مهدي وأعظمها وأهمها في هذه المجموعة، وبلا شك فإن هذه القطعة من أجمل الأشعار النيمائية التي تتجلى فيها الرمزية الناشئة عن عصر الضغط والاحتقان السياسي، وأيضاً هي لسان حال الشعب في هذه المرحلة، يقول فيها :

لا يريدون الرد على سلامك،

[الرؤوس في الجيوب.

لا يخرج أحد رأسه للرد ورؤية الأصدقاء

لا تستطيع النظرة أن ترى سوى موطئ القدم،

فالطريق مظلم وزلق

ولو مددت يد المحبة لأحد،

لأخرج يده من تحت إبطه مكرهاً؛

فالبرد قارس جداً.

وإن يخرج النفس من الصدر الدافئ، يصير سحاباً مظلاً.

ويقف كالجدار أمام عينيك.

نفس كهذا، فأى عين لديك

أقرب أم بعيدة عن عين الأصدقاء ؟

ويقول في النهاية :

لا يريدون الرد على سلامك

الجو يحزن القلب، الأبواب مغلقة، الرؤوس في الجيوب، الأيدي مختفية،

الأنفاس غمام،

القلوب متعبة وحزينة ،

الأشجار هياكل بللورية،

الأرض ميتة القلب، سقف السماء قصير،
الشمس والقمر ملوثان بالغبار،
إنه الشتاء^(۱).

فی نفس العام نظم " مهدی " أشعاراً أخرى مثل " بیمار " (المريض)، و " پاسخ " (الجواب).
ومن الأشعار التي تستدعي الإهتمام وتلفت النظر في هذه المجموعة شعر جميل يعبر
عن تجربة شاعرية وحس رقيق للشاعر وهو شعر " لحظة " دیدار " وأيضاً نظمه الشاعر
عام ۱۳۳۴ هـ. ش (۱۳۷۴ هـ. ق = ۱۹۵۵ م)، فيقول مهدی فی (لحظة اللقاء) :

(۱) زمستان : ص ۹۷، ص ۹۹.
سلامت رانمی خواهند پاسخ گفت،

[سرها در گریبان ست.

کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را.

نگه جزیبش پارا دی، نتواند،

که ره تاریک ولغزان ست

وگردست محبت سوی کس یازی،

به اکراه آورد دست از بغل بیرون ؛

که سر ما سخت سوزان ست.

نفس، کز گرمگاه سینه میآید برون، ابری شود تاریک.

چودیوار ایستد درپیش چشمانت.

نفس کاینست، پس دیگرچه داری چشم

زچشم دوستان دور یا نزدیک؟

- سلامت رانمی خواهند پاسخ گفت.

هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دستها پنهان،

نفسها ابر، دلها خسته و غمگین،

درختان اسکلتهای بللور آجین،

زمین دل مرده، سقف آسمان کوتاه،

غبار آلوده مهر و ماه،

زمستان ست.

لحظة اللقاء قريبة

أنا مجنون، ثمل

يرتعش، قلبي، ويدي

كأنني في دنيا أخرى^(١).

وفي مجموعة "زمستان" أربع قطع نظمها مهدي عام ١٣٣٥ ش = (١٣٧٥ ق = ١٩٥٦ م) هم قطعة "آب و آتش" (الماء والنار)، "آواز كرك" (صوت طائر السلوى)، "باغ من" (حديقتي)، "چاووشی" (حادي القافلة)، ويظهر أثر الأسلوب النيمائي واضحاً في "چاووشی" خاصة، وفيها يشير الشاعر إلى ثلاث طرق موجودة في المجتمع في ذلك الوقت، فيقول:

ثلاث طرق بادية .

مكتوب بداية كل واحد على حجر،

الحديث الذي لا تقرأه على الآخر.

الأول : طريق الدعة والراحة والسرور .

ملوث بالعار، لكنه يؤدي للمدينة والحديقة والعمران.

الثاني : طريق نصفه عار، نصفه شهرة،

إن ترفع رأسك؛ فالمتاعب ، وإن تهدأ : فالراحة

.....

والثالث : طريق بلا رجوع، بلا نهاية^(٢).

(١) زمستان : لحظه ديدار، ص ١٣٤.

لحظه ديدار نزديك ست.

باز من ديوانه ام، مستم.

بازمی لرزد، دلم، دستم.

بازگوئی درجهان دیگری هستم.

(٢) زمستان : چاووشی، ص ١٤٣، ١٤٤.

سه ره پیدا ست.

نوشته برسر هريك بسنگ اندر،

حديثی كه ش نمیخوانی برآن دیگر.

نخستین : راه نوش و راحت و شادی

=

ومهدى يختار الطريق الثالث، وهو يعلم أنه لا يستطيع أن يصل إلى آماله وأهدافه، لذا فهو طريق خرافى لا نهاية له، ولكنه يحاول أن يقود رفاقه فى الطريق الذى يؤدى به إلى أرض السعادة والسرور.

فيقول : تعال نحمل زاد الطريق

ونسير فى الطريق

نحو الأرض التى رؤيتها ،

كشعلة النار،

تُجرى فى عروقى الدم السعيد الحى المتيقظ

وليس ذلك الدم الذى لدى؛ الهرم البارد المظلم والمريض^(١).

ولكنه لا يعثر على هذه الأرض، فيأخذ فى الترحال من جديد، ولكن هذه المرة إلى حيث

غربت شمس عظمتهم، وسقطت رايتهم، فيقول الشاعر:

تعال نحمل زاد الطريق

ونسير فى الطريق

أين ؟ أى مكان يبدو

إلى ذلك المكان الذى يقولون له شمس غروبنا،

ويصور على أستار فجرهم

= به ننگ آغشته، امارو به شهر وباغ وآبادى.

دو ديگر: راه نيمش ننگ، نيمش نام،

اگر سر برکنى غوغا، وگر دم درکشى آرام.

سه ديگر: راه بى برگشت، بى فرجام.

(١) زمستان : ص ١٤٥، ١٤٦ .

- بياره توشه برداريم.

قدم در راه بگذاريم

بسوى سرزمينهاى كه ديدارش،

بسان شعله آتش

دواند در رگم خون نشيط زنده بیدار.

نه اين خونى كه دارم، پير وسرد وتيره وبيمار .

أمسك بيده تلك راية ذهبية ويقول : بسرعة
ومن يده هذه سقط مصباح مطفاً باك. متأخر (١).

وقد كانت أكثر أشعار مهدي بعد عام ١٣٣٢ ش (١٣٧٢ ق = ١٩٥٣ م) تتميز باليأس
الاجتماعي واليأس الفلسفي، وقد أنهى مجموعته "زمستان" بمنظومة تعد أول منظومة
لمهدي أسماها (منظومة شكار) وقد جسد فيها قمة اليأس الشخصي والاجتماعي،
ومعناها (منظومة الصيد). وفي هذه المنظومة حكايات لليأس والألم والانكسار وقد أنهى
مهدي المنظومة حتى الفصل الثامن في ربيع عام ١٣٣٥ ش (١٣٧٥ ق = ١٩٥٦ م)
ثم أتمها حتى الفصل العاشر عام ١٣٤٥ ش (١٣٨٥ ق = ١٩٦٦ م) (٢).

وقد نشرها صديقه "حسين رازی" مستقلاً باسم "شكار" في عام ١٣٤٥ ش
(١٣٨٥ ق = ١٩٦٦ م)، وبعدها وضعها مهدي في نهاية "زمستان" واستقرت على
ذلك حتى وقتنا الحالي وتطبع وتنتشر على هذا الوضع، وفي منظومة (شكار) حكايات
لصياد كهل، يذهب إلى الغابة للصيد، وفيها يصف الشاعر الغابة والطريق إليها، ويحكي
الصيد عن ذكرياته وأصحابه، ولكنه في النهاية لا حيلة له ولا قدرة له على الصيد،
فيفترسه النمر في حادث أليم.

ومنظومة (شكار) شعر رمزي تمثيلي للمجتمع الإيراني في ذلك الوقت وأفراده، والصيد
والصياد والنمر كلها رموز للتعبير عن الأحداث دون تصريح، حتى يحفظ الأحداث
للأجيال القادمة لتستتير وتهتدى بها.

وكتب مهدي المنظومة في قالب الرباعي، وهي عبارة عن عشرة فصول كل فصل في
هذا الشعر يشبه مشهداً من فيلم، أي أنك تستطيع تبديل "منظومة شكار" بفيلم سينمائي،
ولغة شعره فيها ليست معقدة، فهي لغة واضحة ومفهومة.

(١) زمستان : ص ١٤٨

بیاره توشه برداریم .

قدم در راه بگذاریم

كجا؟ هرجا كه پیش آید

بدانجائی كه می گویند خورشید غروب ما،

زند بر پرده شبنمگیر شان تصویر

بدان دستش گرفته رایتی زریفت وگوید: زود

وزین دستش فتاده مشعلی خاموش ونالد. دیر.

(٢) زمستان : ص ١٩٠. حاشیه شكار.

مجموعة " آخر شاهنامه " أي (آخر الشاهنامه)

صدرت هذه المجموعة في عام ١٣٣٨ هـ. ش (١٣٧٨ هـ ق = ١٩٥٩ م)، وتعد البداية الحقيقية لمهدي في مدرسة الشعر الحر، وتمثل مرحلة العثور على الذات والاستقلال الأدبي بالنسبة للشاعر.

أول شعر ورد في "آخر شاهنامه"، شعر باسم "نادر يا اسكندر"، وكان في الطبقات الأولى باسم "كاوه يا اسكندر" ولكنه غيره، لأنه لا يوجد تشابه بين كاوه والاسكندر، ولكن الشبه متوفر بين نادر والاسكندر. ويظهر في هذا الشعر أيضاً اليأس والحرمان الاجتماعي، ويتجلى واضحاً أثر هذا اليأس والانكسار في "نادريا اسكندر" (نادر أو الإسكندر) خاصة وأنه نظمته عام ١٣٣٥ ش (١٣٧٥ هـ ق = ١٩٥٦ م)، وهذا الشعر في القلب الرباعي ولكن هناك فرق أن مهدي في هذا الشعر لم ينشغل بالوزن والقافية^(١).

ولم ينس مهدي بعد تحرره من السجن ذلك الانكسار أو على حد تعبيره الإهانة التاريخية التي حدثت له في السجن، وقد أوضح ذلك في جميع أشعار مجموعة "آخر شاهنامه" وما بعدها، وعبر عن هذا اليأس والظلم والانكسار، فيوضح في شعر "نادر أو الاسكندر" أنهم بعد أن اعتقلوا الجميع صارت البلاد مقبرة للجميع، وهدأت الأوضاع وصمت كل شيء، يقول :

- في مقابر المدينة الخاملة

لا يسمع نعيق بومة

المتألمون بلا ضجيج ولا صراخ

الغاضبون بلا صراخ ولا صياح

الآهات ضلت الطريق في الصدور

صغار الطيور رؤوسها تحت أجنحتها

دفن في صمت أبدى

كل ما كان من غوغاء وقيل وقال^(٢).

(١) محمد رضا آملی : آوازچگور : ص ١٢٩ : ١٣١.

(٢) مهدي اخوان ثالث : آخر شاهنامه، چاپ سیزدهم، ١٣٧٥ هـ. ش، تهران انتشارات

مروارید، ص ١٩، ٢٠.

- درمزار آباد شهر بی تپش

وای جفدی هم نمی آید بگوش

ويبحث الشاعر عن النور وسط هذه الظلمة، فالمدينة هامة، ولا شيء سوى الوحوش
الضاربة التي تنهش كل من يحاول الاعتراض فيقول :
ما زلنا باقين والمدينة بلا خفقان
والموجود ضبع ونثب ونثعب
أحياناً أقول فلا صرخ،
ولكني أرى صوتي قاصراً^(١).

وبعد استرسال طويل من التألم والتأوه، يتمنى الشاعر في النهاية ظهور البطل المخلص
من هذه الآلام وهذا الظلام الشديد، وهذا البطل واحد من اثنين أولهما "نادر" ولأنه لن
يظهر، فالأمل إذن في ظهور الاسكندر الفاتح العظيم فيقول مهدى :
ثم يقولون : إلى غد آخر
فلتصبر حتى يظهر آخر
إن نادراً لن يظهر يا "اميد" !
فليت الإسكندر يظهر^(٢).

= درد مندان بی خروش و بی فغان
خشمناکان بی فغان و بی خروش
آهها در سینه ها گم کرده راه،
مرغکان سرشان بزیر بالها.
در سکوت جاودان مدفون شده ست
هرچه غوغا بود و قیل و قالها.
(١) آخر شاهنامه : ص ٢١
باز ما ماندیم و شهر بی تیش
و آنچه گفتارست و گرگ و روبه ست
گاه میگویم فغانی بر کشم،
باز می بینم صدایم کوته ست.
(٢) آخر شاهنامه، ص ٢٥
باز میگویند : فردای دگر
صبر کن تادیگری پیداشود
نادری پیدا نخواهد شد، امید !
کاشکی اسکندری پیداشود.

وتحتوى مجموعة " آخر شاهنامه " على أربع وثلاثين قطعة شعرية نظمها "مهدى" فى السنوات ما بين ١٣٣٥ هـ ش وحتى ١٣٣٨ هـ ش (١٣٧٨ هـ ق = ١٩٥٩ م) ، ولا شك أنه هناك تفاوت كبير بين أشعار هذه المجموعة ما بين أول ما نظمه عام ١٣٣٥ هـ ش وحتى آخر ما نظمه عام ١٣٣٨ هـ ش، وهذا التفاوت فى المعنى واللغة، ويمكن تقسيم الأشعار فى "آخر شاهنامه" إلى ثلاث مجموعات الأولى شعر اجتماعى وسياسى بلغة الكناية والرمز، والثانية غزل بلغة بسيطة وعفيفة ونظرة عميقة فى المجتمع والكون، والثالثة أشعار فى وصف الطبيعة بصور جميلة.

ولون أشعار العشق لمهدى فى "آخر شاهنامه" من الألوان المختلفة مثل "ارغنونيات" فهو ليس كلام للتحدث عن شعر المعشوقة ووجهه ، ولكنه تأمل فى كون العشق ذاته وأثره وتجليه على الحياة، وفى "آخر شاهنامه" نظم مهدى " غزل ١"، " غزل ٢"، " غزل ٣"، و " دريچه ها " (النوافذ الصغيرة) وفيها تأثر الشاعر بالشعر الخراسانى القديم ولكن واقع الشاعر والتجربة كان جديداً، وكانت لغة هذا الشعر بسيطة ولكنها تنفذ للروح والقلب وتمس المشاعر^(١).

وأغلب أشعار مجموعة " آخر شاهنامه" لها مضمون اجتماعى وسياسى، ومن بين أهم الأشعار فى هذه المجموعة " پیغام " (الرسالة)، " قاصدك " (نبات يحمل الأخبار)، "جراحت"، " گفت وگو " (القول والقال)، ومن الأشعار التى لها مضمون اجتماعى وسياسى قطعة شعر تحمل المجموعة اسمها "آخر شاهنامه" وهى تعد من أكثر أشعار المجموعة قوةً وجمالاً، وهى عبارة عن شعر فى الحماسة والقومية الممتزجة بالآلم والكآبة والانكسار، وهو أكثر الأشعار قومية وحزناً على أمجاد الأجداد، ولعل هناك سبباً لهذه التسمية وهو الصلة بين الشاهنامه المعروفة للفردوسى المسماة بكتاب الملوك أو تاريخ الملوك وهى تحمل أمجاد ومفاخر الإيرانيين على مر الأزمان، لذا فقد أسمى "مهدى" شعره (آخر الشاهنامه) أى نهايتها، وهو نوع من البكاء على أطلال الأجداد ولكن بلغة وأسلوب حديث، وقد نظم "مهدى" شعر " آخر شاهنامه" عام ١٣٣٦ ش = (١٣٧٦ ق = ١٩٥٧ م) وفيها يتكلم عن نفسه وأحلامه فى أحياء أمجاد الأجداد،

(١) آواز چگور : ص ١٣٣، ١٣٤.

فيصور نفسه عوداً كسيراً حزيناً يحلم أنه في بلاط ملكي ويشاهد زردشت، ويتذكر أيام
العظمة والفخر، يقول فيها :

هذا العود الكسير عود بلا أوتار،
العود الهادي عود مضطرب بلحن عتيق،
كانه يرى حلماً
يرى نفسه في بلاط ملكي متلألئ بضوء الشمس
يلمح بطرفه سعيداً وكأنه يشاهد زرتشت،
ولذكرى أيام العظمة والفخر والعصمة
ينشد سعيداً، (١).

ثم يكمل "مهدى" ليصب جام غضبه وسخطه على هذا القرن الذي يعيش فيه، هذا القرن
المعوج المجنون، الذي حكمت فيه المادة كل شيء ولم يعد فيه مكان للعاطفة الإنسانية،
وثارت فيه الفتن والمساوي في كل مكان على الأرض فيقول :

قرن دموى ،
قرن أشد الرسائل وحشة،
ففيه بسبب فضلة متوهمة لطائر يحلق بعيداً
يثيرون الفتن في أركان دنيا الله في لحظة.
وكل ما هو كائن عالياً كان أو خفيضاً
يسحقونه بعنف.

(١) آخر شاهنامه : ص ٧٩

این شکسته چنگ بی قانون،
رام چنگ چنگی شوریده رنگ پیر،
گاه گوئی خواب می بیند
خویش رادر بارگاه پر فروغ مهر
طرفه چشم انداز شاد وشاهد زر تشت،
یاد ایام شکوه وفخر وعصمت را،
می سراید شاد،

ویمحونه^(۱).

وبلا شك فأن الغضب والألم والهم يظهر جلياً في هذا الشعر، وقد تميز هذا الشعر بالحماسة مع وضوح الأسلوب الخراساني الذي كان "مهدى" قد انتهجه ورغم اتخاذه طريق نيماء في التجديد إلا أنه لم يتنازل عن أسلوبه الخراساني والتعلق بميراث الأدب الفارسي القديم والاهتمام الخاص بفكر الفريديسي وبنائه الحماسي، وقد أورد الشاعر في هذه القطعة كلمات وتراكيب لم يسبق له أن استخدمها في أشعار سابقة ويتضح ذلك في قوله :

راكبين على سفن الغضب، أشرعتها من الدم
نحن، سنأتي لفتح عاصمة القرن
حتى لا نترك موضعاً في أرجاء هذا الكون المندس
بصليل سيوفنا الحادة المهيبة،
وغضب ضربات طبولنا، والسهام المسمومة
وطيران رماحنا الحادة التي تشق الحجر،
إلا ونفتحه^(۲).

(۱) آخر شاهنامه : ص ۸۱

قرن خون آشام،

قرن وحشتناك تر پیغام،

كاندران بافضله* موهوم مرغ دور پروازی

چار ركن هفت اقليم خدارا در زماني برمی آشوبند.

هرچه هستی، هرچه هستی، هرچه بالائی

سخت میگویند .

پاك می رویند .

(۲) آخر شاهنامه : ص ۸۲

بركشتی های خشم یادیان ازخون،

ما، برای فتح سوی پایتخت قرن میآییم.

تاكه هیچستان نه نوى فراخ این غبار آلود بی غم را

باچكا چاك مهيب تیغ هامان، تیز

غرش زهره دران کوسهامان، سهم

برش خارا شکاف تیرهامان، تند ؛

نیک بگشائیم.

ويكمل الشاعر فخره بقومه ذاكرًا أنهم فاتحو قلاع الفخر على مدى التاريخ، وأنهم شهود العظمة والقوة في كل وقت، وأنهم آتون لفتح العالم وتحريره من الألم الذي يعانيه، ولكنه يذكر نفسه أنه يفكر في المستحيل، فقد مات " رستم بن داستان " وهو بطل إيران القديم وبطل الشاهنامه المعروف، وهو وقومه أصبحوا ضعفاء محذبي الأظهرنائمين كنوم أهل الكهف .

وقد نظم مهدي في (آخر شاهنامه) شعراً من أفضل أشعار المجموعة ونذكر منها نماذج فيما يلي :

- نحن

فاتحو قلاع الفخر في التاريخ،
وشهود مدن العظمة في كل قرن .

نحن

تذكر العظمة الحزينة للأعصار .

- ها، أين،

عاصمة القرن ؟

فها نحن نأتي

لنفتح أي موضع فيها.....

- هذا العود الحزين الذي يفكر في المستحيل ،

مغلف دائماً بالأسرار،

أية حكايات يرددها في نفسه ليلاً نهاراً!

يا ذا الأنعام المضطربة أيها المسكين ! لتحتجب

فلن يسترد ابن " دستان " الروح من البئر الخسيس.

فقد مات، مات، هو مات.

- " أم، لقد صرنا

مثل فاتحين هرمين محذبي الظهور،

نركب سفناً تقاذفت الأمواج أشرعتها،

وقد تعلقت القلوب بذكرى الفتوحات العظيمة، في صحارى الأيام الخالية،

وصدأت سيوفنا، وصارت قديمة متعبة،

وصمتت طبولنا للأبد،

وَنَحْطُمْتُ أَجْنَحَةَ سَهَامِنَا .

- وَقَدْ نَسْتَيْقِظُ بَعْدَ حَيْنٍ مِنْ هَذَا النَّوْمِ الْمَسْحُورِ ،

مِثْلَ نَوْمِ أَهْلِ الْكَهْفِ ،

فَنَفْرِكُ الْعَيُونَ وَنَقُولُ : هَا هُوَ طَرَفُ الْقَصْرِ الذَّهَبِيِّ لِلصَّبْحِ الرَّقِيقِ .^(۱)

(۱) آخر شاهنامه : ص ۸۳ : ص ۸۶

- ما

فاتحان قلعه های فخر تاریخیم،

شاهدان شهر های شوکت هر قرن .

ما

یادگار عصمت غمگین اعصاریم .

- هان، کجاست،

پایتخت قرن ؟

ما برای فتح می آییم،

تا که هیچستانش بگشاییم..... "

- این شکسته جنگ دلتنگ محال اندیش،

جاودان پوشیده از اسرار،

چه حکایتها که دارد روز و شب باخویش !

ای پریشانگوی مسکین ! پرده دیگرکن .

پوردستان جان زچاه نابراذر نخواهد برد .

مُرد، مُرد، او مُرد .

- " آه، دیگر ما

فاتحان گورپشت و پیر را مانیم .

برکشتی های موج بادبان از کف،

دل بیاد بره های فرهی، در پشت ایام تهی، بسته،

تیغهامان زنگخورد و کهنه و خسته،

کوسهامان جاودان خاموش،

تیرهامان بال بشکسته .

- گاهگه بیدار می خواهیم شد زین خواب جادویی،

همچو خواب همگنان غار،

چشم میمالیم و میگوئیم : آنک، طرفه قصر زرنگار صبح شیرینکار .

والشعر الإجتماعى له في أشعار مهدى مكانة واعتبار، ومن جملة تلك الأشعار، شعر "ميراث" والذى نظمها الشاعر عام ١٣٣٥ هـ ش وفيه يعترض ويرفض الوضع الموجود والثقافات الغربية والعربية التى طغت على ثقافة بلاده، وثقافته أجداده، ويصور ثقافة أجداده بالميراث وهو عبارة عن فراء قديم بال يعلوه التراب، ولكنه أغلى عند الشاعر من أى جبة ذهبية ملونة، وهو يحاول بكل جهد أن يحافظ عليه، وأن يضعه على كتفيه ويعيد تجديده، ولكن فجأة يهب الطوفان الذى يدمر مساعيه ويخرب كل شئ ويقول فى ذلك:

- هاى، يا ابنتى !

اسمعى واعقلى

بعدى هذا الكهل الخالد يبقى

فاجعليه على صدرك وكتفيك

لكن فليذهب عنك أى ألم منه.

فها هو، فأى جبة ذهبية ملونة تعرفينها

سوى فرائى المرقع البالى تكون أظهر ؟

تعالى ابنتى الحبيبة !

احفظيه دائماً طاهراً نظيفاً بعيداً عن الرقع الملوثة^(١).

(١) مجموعة آخر شاهنامه : شعر ميراث، ص ٣٣، ص ٣٨، ٣٩

- هاى، فرزندم !

بشنو وهشدار

بعد من اين سالخورد جاودان مانند

بابر ودوش تو دارد كار.

ليك هيچت غم مباد از اين .

كو، كدامين جبه* زربفت رنگين ميشناسى تو

كز مرقع پوستين كهنه* من پاكتر باشد ؟

آى دختر جان !

همچنانش پاك ودور از رقع* آلودگان ميدار.

وبخلاف " آخر شاهنامه " و " ميراث " تحتوى هذه المجموعة على الكثير من الأشعار الاجتماعية منها " گفت وگو " نظمها مهدى عام ١٣٣٧ ش (١٣٧٧ ق = ١٩٥٨ م) وفيها نوع من اليأس، والتي يصور فيها الآمال والاهداف درباً من الخيال وتستحق السخرية منها ، والأشعار الاجتماعية في هذه المجموعة مثل "بيغام" الرسالة، "مرداب" المستنقع، "برف" الثلج ، " جراح " الجرح ، وغيرها كثير.

وأغلب أشعار مهدى فى " آخر شاهنامه " لها طابع اجتماعى وسياسى، ولكن مضامينها فى الأغلب الأعم تدل على الهزيمة واليأس، وتتطوى على اعتراض وعصيان وصراخ ولكنه يأخذ لونا فلسفيا فى كثير من الأشعار.

مجموعة " آخر شاهنامه " تبدأ بشعر " نادر يا اسكندر " وتنتهى بشعر "قاصدك" عام ١٣٣٨ هـ. ش = (١٣٧٨ ق = ١٩٥٩ م) وهو نموذج على اليأس والاحباط جراء الأوضاع السياسية والاجتماعية آنذاك، وفيه يحكى عن بذور نبات صغير تحمله الرياح من مكان لآخر وهو فى معتقدات أهل مشهد مثل ساعى البريد ^(١)، الذى يحمل الأخبار الطبية من مكان لآخر.

ويتضح لنا أن أغلب أشعار المجموعة "آخر شاهنامه" نُظمت بأسلوب الشعر النيمائى وتتنمى لمدرسة الشعر الحر، ولكنها لم تخل من الأسلوب الخراسانى القديم الذى ينتمى لبيئة الشاعر، والذى يتميز بالصلابة والإحكام والالتفات للماضى، وقد نشرت هذه المجموعة فى السنوات الأخيرة من حياة نيماء.

ومن الخصائص البارزة فى شعر مهدى فى هذه المجموعة، وأغلب المجموعات اللاحقة، إبراز الحب المفرط للأساطير والحماسة، والاتجاه إلى حضارة إيران وفكرها قبل الإسلام، وبناء على ذلك فإن تأثير ذهنية الشاهنامه ولغتها واضح فى أغلب أشعار هذه المجموعة، مع عدم اغفال "مهدى" الاقتداء بالشعر الحر على طريقة "نيماء"، وقد أظهر ابداعاً وبراعة فى هذا المجال.

أيضاً تغلب روح الرواية على أغلب أشعار مجموعة " آخر شاهنامه " فنجدها تميل للوصف والنقل.

(١) حاشية قاصدك : آخر شاهنامه ، ص ١٤٨.

• مجموعة "ازاين اوستا" : (من هذه الأبيستا أو الأبيستاق)

صدرت هذه المجموعة لأول مرة عام ١٣٤٤ هـ. ش (١٣٨٤ هـ. ق = ١٩٦٥ م)، والطبعة التي بين أيدينا الآن، هي الطبعة العاشرة صدرت عام ١٣٧٥ ش (١٤١٥ ق = ١٩٩٦ م)، وهذه المجموعة لا تضم عدداً كبيراً من أشعار "مهدي" إلا أنها تعد من أهم مجموعاته الشعرية، وذلك لأنها تضم قصائد شهيرة لمهدي ارتبط اسمها باسمه مثل : "قصه" شهر سنغستان" (قصة المدينة الحجرية) ، و "مرد و مركب" (الرجل والموكب)، و " آنگاه پس از تندر" (عندئذ بعد الرعد) ، و " ناگه غروب كدامين ستاره؟" (أي نجم يغرب فجأة ؟).

وقد وصل شعر "مهدي" في هذه المجموعة إلى أوج الفن والتميز، وتعد المجموعة الرابعة "ازاين اوستا" بلا شك أفضل أشعاره وقد نظمها في أواخر عقده الثلاثين وأوائل عقده الأربعين^(١).

والجدير بالملاحظة في هذه المجموعة أنها مزيج من لغة اليوم مع لغة الأمس، أي هي خليط بين لغة الشعراء الخراسانيين مع لغة شعراء المدرسة الحديثة للشعر الحر، وقد اتضح هذا الأسلوب في المجموعة السابقة، ولكن بدا أكثر وضوحاً وأثراً في هذه المجموعة.

وقد بدأ "مهدي" مجموعة "ازاين اوستا" بغزل بعنوان "مقدمة" وفيه صورة شاملة لرؤية الشاعر وأفكاره، يقول فيها :

من شدة حزني الكامن في أعماق قلبي الميت
فأنا أيضاً مجروح غريب متألم النفس
يقولون إن (اميد) تعني الأمل ولا يعرفون ما (اليأس) !
فأنا منشئ المراثي لوطني الميت^(٢).

(١) محمد رضا محمدي آملی : آواز چگور، ص ١٤٤.

(٢) ازاين اوستا : ص ٥.

ازبس كه ملول از دل دلمرده خويشم.

هم خسته بيگانه هم آزرده خويشم

گويند كه " اميد وجه نوميد " ندانند

من مرثيه گوی وطن مرده خويشم.

وباستثناء هذا الغزل، وقطعة "ته هيج" نظمها عام ١٣٣٩ هـ. ش (١٣٧٩ هـ. ق = ١٩٦٠ م)، ورباعي نظمه في نفس العام وشعر "راستی. ای وای، آیا" التي نظمها عام ١٣٤٠ ش (١٣٨٠ ق = ١٩٦١ م) في البحر الطويل العربي، فإن بقية أشعار هذه المجموعة سوى ما سبق، كلها من أشعار المدرسة النيمائية وتعد من الأشعار الموفقة لمهدى في هذا المجال، وأول شعر في مجموعة "ازاین اوستا" بعد مقدمة شعر "منزلی در دور دست" (منزلی بعيد المنال) وهو سؤال فلسفي عن الحياة، وقد نظم مهدى هذا الشعر عام ١٣٤١ ش (١٣٨١ ق = ١٩٦٢ م)، وهو عبارة عن سؤال اساسي ومهم عن الحياة وعن ذلك المنزل البعيد أين هو؟ وهو ينطوي على فكر فلسفي وتفكر في مثلث الإنسان، الحياة والمادة، والآخرة.

والشعر الذي يليه "كتیبه" (النقش) وهو إحدى الأشعار الفلسفية التي لها جذور اجتماعية، وقد اتخذ "مهدی" فكرة هذا الشعر من المثل العربي المعروف: "أطمع من قالب الصخرة" بمعنى طماع أكثر من الذي يقلب الصخرة ليرى ما المكتوب عليها مع إنه لن ينفذه و "كتیبه" من أجمل أشعار "مهدی" في بيان اليأس الاجتماعي والفلسفي، وتبدأ القطعة بجماعة يشتركون في المصير، كباراً وصغاراً، يجمعهم القيد المشترك، التعب الذي حل بهم، فيقول مهدى :

سقطت صخرة بعيدة عن ذلك الجانب، وكأنها جبل.
ونحن في هذا الجانب جالسون، مجموعة متعبة.
من النساء والرجال والشباب والشيوخ،
الجميع مرتبط ببعضه البعض، لكن من الأقدام،
وبالقيد^(١).

(١) ازاین اوستا : ص ٩ / کتیبه

فتاده تختہ سنگ آنسوی تر، انگار کوهی بود.

وما اینسو نشستہ، خستہ ابنوہی.

زن و مرد و جوان و پیر،

همہ بایکدیگر پیوستہ، لیک از پای،

وبازنجیر.

وفى الحالة التى هم عليها، سقطت الصخرة الكبيرة من مكان ما، فإذا بها مكتوب عليها سر ويحتار الجميع هل هذا حلم رأوه فى رؤيا خوفهم ومتاعبهم؟ أم أنه صوت جاء من مكان؟ ومع ذلك لا أحد يسأل ولكنه لا يمنع نظراتهم من الشك والاستفسار، ويخمد كل شئ، وحتى النظرات التى كانت مليئة بالاستفسار صارت مليئة بالصمت، فيقول مهدى: كان نداءً فى رؤيا خوفنا ومتاعبنا، أم صوتاً من مكان، أين؟ فإننا لا نسأل مطلقاً هكذا كان يقول :

- " سقطت لوحة حجرية فى تلك الجهة، ومن أجداننا القدمات
- كان قد كتب عليها سر، كل شخص فرداً كان أو زوجاً..... "

هكذا كان يقول عدة مرات

صوت، وفجأة مثل موج يهرب من نفسه فى الصمت

[كان يهدأ ^(١) .

وفى ظل صمت الألسنة والنظرات، تأتى ليلة ويتمرد أحدهم، ويطلب معرفة السر المكتوب على الصخرة، ويسأله الجميع، يقول مهدى :

أحدنا كان قيده أثقل منا قليلاً، لعن

[أذنه وقال وهو يئن: " يجب الذهاب "

فقلنا نحن بتعب : " فتحل لعنة أكبر على آذاننا وعيوننا

[أيضاً، " يجب الذهاب "

وذهبنا، ذهبنا زاحفين حتى المكان الذى كان فيه اللوحة الحجرية.

أحدنا كان أكثر تحرراً من قيده، فرفع قامته، وقرأ :

(١) از اين اوستا : ص ١٠ / كتيبه

ندائی بود در رؤیای خوف و خستگيها مان،

ويا آوايي از جايي، كجا ؟ هرگز نپرسيديم.

چنين مى گفت :

" فتاده تختۀ سنگ آنسوى، وز پيشينيان پيرى

پراو رازى نوشته است ، هر كس طاق هر كس جفت ... "

صدا ، و آنگاه چون موجى كه بگريزد ز خود در خامشى

[مى خفت .

- " شخص ما يعرف سرى

ولهذا قلبنى من هذه الناحية إلى تلك الناحية "

ونحن بلذة غريبة لمعرفة هذا السر الملوث بالغبار مثل دعاء على شفاها.

[كنا نكرر ^(١) .

ورغم أنهم كانوا ضعافاً إلا أنهم كانوا سعداء، ويبدو أنهم كانوا فى حاجة مستمرة لمعرفة هذا السر وفهمه، فيحاول واحد منهم مرة أخرى معرفة السر المكتوب على الصخرة، فيأخذ فى تنظيفها من التراب والطين، وأخذ يقرأ والجميع متلهفون، ويسأله الجميع عما يقرأ، فإذا به يقرأ نفس الرسالة المكتوبة لم تتغير، فيقول الشاعر :

- " ماذا قرأت ، ها ؟ "

[ابتلع ريقه وقال بهدوء :

- " كان مكتوباً

نفس الشئ،

شخص ما يعرف سرى،

لهذا قلبنى من هذه الناحية إلى تلك الناحية. "

(١) از این اوستا : ص ١١ / کتیبه

یکی ازماکه زنجیرش کمی سنگینتر ازما بود، لعنت کرد

[گوشش را و نالان گفت : " باید رفت"

وما باخستگی گفتیم : " لعنت بیش بادا گوشمان را چشمان

[را نیز، باید رفت "

ورفتیم وخران رفتیم تاجابی که تخته سنگ آنجا بود.

یکی ازماکه زنجیرش رهاتر بود، بالارفت ، آنکه خواند :

- " کسی رازمرا داند

که از اینرو به آنرویم بگرداند . "

وما بالذتی بیگانه این راز غبار آلود را مثل دعایی زیراب

[تکرار می کریم .

جلسنا

نظرنا إلى ضوء القمر والليل المضيئ
وكان الليل شاطئاً عليلاً^(١).

وقد استفاد مهدي من فكرة الحجر المقلوب الذي ينطوي على سر ما، وربما يقصد
بالناس المرتبطين ببعضهم هنا الناس الذين يعيشون معاً حياة واحدة، ويجهلون
مصيرهم، ولا يعرفون أقدارهم، وهم عاجزون عن فهم الحياة التي يعيشونها ويحاولون
كشف أسرارها ولكنهم يفشلون فالسر ليس معهم لأنهم لم يحسنوا استخدام ما هو معهم،
فكيف لهم بما ليس معهم.

ويلي " كتيبه" منظومة "قصه" شهر سنگستان" (قصة المدينة الحجرية)، والتي تعتبر من
أقوى أشعار المجموعة ويتضح فيها رؤية الشاعر وفكره، وهو شعر بشكل روائي،
وهو عبارة عن حوار بين حمامتين تحطان على غصن شجرة سدر عتيقة، وهما
تحدثان عن رجل نائم: من يكون؟، وفي هذه القصة نلمس حنين مهدي لظهور المخلص
البطل الذي ينقذ الوطن مما هو فيه، البطل الطاهر الروح المتدين، المحب لكل البشر،
المضحى من أجلهم، وفي هذه المنظومة يجد مهدي في البحث عن روح قومية علاها
غبار السنين، وعن مخلص يبعث أمجاد القرون الخالية، وهو يستلهمها هنا من روح
أمير يائس حلت بمدينة اللعنة فمُسخت حجارة، وهذا الأمير الشريد هو ما يدور عنه
الحديث طوال الحكاية، وتبدأ بمحاولة تعرف الحمامتين عليه، يقول مهدي :

(١) از اين اوستا : ص ١٣ / كتيبه

- "چه خواندی، هان ؟"

[مکيد آب دهانش را وگفت آرام :

- "نوشته بود

همان،

کسی راز مرا داند،

که از اينرو به آنرويم بگرداند. "

نشستيم

وبه مهتاب وشب روشن نگه کرديم.

وشب شط عليلى بود.

ألا تعرفى من يكون ! وماذا حدث له ؟ "

- حائر غريب متعب، كأنه ضائع فاقد الطريق.

أوراع أكلت الذئاب قطيعه.

وربما تاجر أبتلع البحر بضاعته^(١).

ويسترسل كثيراً فى وصف الطرق التى تؤدى بهذا النائم إلى ما يريد، ثم يعود للحديث عن هذا النائم للتعرف عليه فتكمل الحمامة وتظنه بهرام الذى يأتى ليخلص البلاد، ومعه أبطال إيران القديمة الذين يحتلون مقاماً رفيعاً فى تاريخ إيران الأسطورى، حيث هم رمز الدفاع عن إيران وأيضاً رمز عزتها ورفعتها.

ولعودة هؤلاء جميعاً هدف واحد، هو عودة البلاد إلى سابق مجدها وعزها. فيقول "مهدى" :

يسحقون أعداء إيران ويلقون برايات أهريمن فى التراب

ويحرقون كل دنس خبيث،

ويعيدون بناء المدينة ، المضطربة الخربة^(٢).

(١) از این اوستا، ص ١٥ / قصه شهر سنگستان

نگفتی کیست، بارى سر کنشتش چیست "

- پریشانی غریب خسته، ره گم کرده را ماند.

شبانى گله اش را گرگها خورده.

وگرنه تاجرى كالاش را دريا فرو برده.

(٢) از این اوستا :ص ١٧، ١٨ / قصه شهر سنگستان

انیران را فرو کوبند وین اهریمنی رایات را برخاک

[اندازند.

بسوزند آنچه ناپاکی ست، ناخوبی ست،

پریشان شهر ویران را دگر سازند.

وبعد حوار أدركت الحمامتان أنه أمير المدينة الحجرية التي هاجمها القراصنة فأخذ
يصرخ في رجاله، ولكن لا مجيب ؛ فقد تحولوا جميعاً إلى حجارة، يقول الشاعر :

- " هو نفس الأمير المسكين الذي ليلاً القراصنة

هجموا على مدينته "

أجل، القراصنة والسحرة وخيل الغوغاء

هاجموا مدينته

وهو كقائد شجاع صرخ في المدينة :

" - أيها القواد ! أيها الأسود

يا نساء ! يا رجال ! يا شباب ! يا أطفال ! يا شيوخ ! "

لكن صوته لا يتعدى رأسه، لأن الجميع تحولوا إلى حجارة وتلج

ومن وقتها صار اسمه أمير المدينة الحجرية^(١).

ثم يقارن الشاعر بين حال إيران قديماً وحديثاً، فالمدينة الحجرية هي نفسها إيران،
والأمير هو الإيراني الباحث عن مجده الغابر في ظل إحباطاته المعاصرة، وربما هو
نفسه الشاعر العاشق دائماً لأجداد أجداده، والقراصنة هم الاستعمار الطامع في بترول
البلاد، ويصف "مهدي" المدينة بأنها كانت منارة للعصور، والآن هي خربة فيقول :

(١) از اين اوستا : ص ١٩ ، ٢٠

- " همان شهزاده بیچاره است اوکه شبی دزدان دریایی
بشهرش حمله آوردند. "

- " بلی، دزدان دریایی وقوم جادوان وخیل غوغایی
بشهرش حمله آوردند،

واو مانند سردار دلیری نعره زد برشهر :

" - دلیران من ! ای شیران

زنان ! مردان ! جوانان ! کودکان ! پیران ! - "

صدای برنیامد ازسری، زیرا همه ناگاه سنگ وسرد
[گردیدند.

از اینجا نام او شد شهریار شهر سنگستان.

والآن هي عش عار عامرة بالكراهية، حدادها احتفال
ومثل جزيرة بغى فتحت ذراعيها لعناق الآفاق
تجرى فيها مئات الجداول المليئة بالمياه الملوثة،
والقراصنة يحملون الأحمال بعيداً
والأحمال والأحمال والأحمال (١).

فالمدينة تتعرض للسرقة والضياع، والأمير عاجز ضاعت أمانيه، ويجد الشاعر في
هزيمة ذلك القائد هزيمته هو نفسه.

ولكن الحمامتين ترشدانه إلى سبيل الخلاص، ويسلك الأمير كل الطرق، ولا فائدة من
وجود الغار الذي وصفته له الحمامتان ولا عين الماء، فكأنما القصيدة مرثية للبطولة،
تبدأ بالأسف عليها، وتنتهي بالشك في بعثها. يقول الشاعر :

"..... أشكو إليك حزن قلبي أيها الغار
فقل لي، ألم يعد لي أمل في الخلاص ؟"
وأجاب صدى الصوت النائح :
"... أجل، لا " (٢).

(١) ازاین اوستا : ص ٢١ / قصه شهر سنگستان
کنون ننگ آشیانی نفرت آبادست، سوگش سور
چنان چون آبخوستی روسپی، آغوش زی آفاق بگشوده،
دراو جاری هزاران جوی پرآب گل آلوده ،
وصیادان دریا بارها دور
وبردنها وبردنها.....
(٢) زاین اوستا : ص ٢٥.
- ".... غم دل باتو گویم، غار !
بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست ؟ !
صدا نالنده پاسخ داد :

"..... آری نیست ؟"

ينهى "مهدى" الشعر أنسب نهاية تتم وتراعى موسيقى الكلام بآخر صوت لليأس يجيب بالنفى عن أسئلته.

مجموعة "ازاين اوستا" من الأشعار الجميلة الجديرة بالقراءة للشاعر مهدى اخوان ثالث، حيث يلى "قصه" شهر سنگستان" شعر آخر هو "مرد ومركب" (الرجل والمركب) وهو شعر طويل على الطريقة القصصية أيضاً، والغرض الأصلي عند مهدى من بيان هذه القصص المختلفة فى منظوماته طبعاً ليس الحكى والوقائع فقط، بل أن عنصر الرواية والقصة وسيلة لإيضاح المفاهيم المعقدة، والمعنى من وراء القصة والنفوذ لباطن الشعر ومقصوده، وليس المقصود طبعاً المعنى الظاهر أو أحداث القصة فقط.

وقد نظمها مهدى عام ١٣٤١ ش (١٣٨١ هـ.ق = ١٩٦٢ م) ويرمز فيها للألم فى الحياة، وزيادة النسل، والتغذية السيئة، وآلام المحتاجين من الطبقات المختلفة.

ثم يأتى شعر "آنگاه پس از تندر" (عندئذ بعد الرعد) وتم نظمه عام ١٣٣٩ ش (١٣٧٩ ق = ١٩٦٠ م) ويبدأ بوصف الليالى المملوءة بالألم والمتاعب، ثم ينتقل الشاعر من هذه المقدمة إلى وصف للعبة الشطرنج بينه وبين ساحرة، ورقعة الشطرنج ميدان المعركة والمبارزة السياسية، وأيضاً كتب الشاعر هذا الشعر بلغة الرمز، فالزمان والمكان والشخصيات معانٍ مجازية لما يريد الشاعر التعبير عنه.

بعدها نظم مهدى "روى جاده نمناك" (على الطريق الرطب) وهو شعر فى رثاء "صادق هدايت"^(٥) الكاتب المعروف، وهو شعر قصير ومؤثر،

(٥) صادق هدايت: ولد صادق هدايت عام ١٩٠٣م فى مدينة طهران لأسرة من الطبقة الأرستقراطية وجده لأبيه. "رضا قلى هدايت" المؤلف المشهور الذى عاش فى القرن ١٩ م. انهى تعليمه الثانوى فى المدرسة الفرنسية بطهران سنة ١٩٢٥م ثم أوفد إلى بلجيكا للتخصص فى هندسة الطرق، ومنها انتقل فى السنة التالية لمواصلة الدراسة بالكلية المعمارية بفرنسا، ولكنه سرعان ما أدرك أن ميوله أدبية، فترك الهندسة، وكان يتقن اللغة الفرنسية كما كان يستطيع الإستعانة بالإنجليزية والعربية، ومن ثم فقد صرف كل قواه إلى مطالعة الأدب وعلم اللسان والتاريخ والفنون.

نظمه الشاعر عام ١٣٤٠ هـ. ش (١٣٨٠ هـ ق = ١٩٦١ م)، وهو في بدايته رثاء وحزن على فقدان الصديق، وبعد ذلك ينتقل إلى نوع من الفلسفة في البحث في الكون عن سر الحياة، وطرح أسئلة بلا جواب عن الحياة والكون، ولا يستطيع كشف سر الكون في هذا الشعر، بل نستطيع أن نقول أنه بحث وراء أسرار الكون فقط.

شعر " آوازچگور " (صوت الرباب) من أجمل الأشعار الجديدة أو بالطريقة النيمائية في مجموعة " ازاین اوستا"، وقد نظمها مهدي عام ١٣٤١ هـ. ش (١٣٨١ هـ ق = ١٩٦٢ م)، وفيها يشرح الألم والظلم الذي حدث للملة الإيرانية المظلومة على طوال التاريخ، من مختلف الحكام الاسكندر، وچنگيز خان، تيمورلنگ والذين أغاروا على بلاده وقد آلموا قومه وتسببوا في ضياع هويتهم وثقافتهم، وفي هذا الشعر تروى نغمات الرباب هذا الألم.

وهناك العديد من الأشعار الأخرى التي نظمها مهدي عام ١٣٣٩ ش (١٣٧٩ ق = ١٩٦٠ م) منها " در آن لحظه" (في تلك اللحظة) و " حالت " و " هنگام" (الوقت)، " صبحی " (شراب الصباح)، " نماز " (الصلاة)، " نوحه" (النواح) وهذه الأخيرة من الأشعار السياسية الجميلة المؤثرة، وهو شعر قصير، لذكرى الدكتور "محمد مصدق"^(٥)، وهو عبارة عن شعر في صورة خطاب موجه لشخص

= ويعد " صادق هدايت" من أول الأشخاص الذين كتبوا قصصا قصيرة وشعبية ذات قيمة في تربية الأطفال، وكذلك حاول تدوين الأمثال الفارسية، ومن أهم أعماله للأطفال " آقاموشه" و" شنگول ومنگول".

وفي سنة ١٩٣٧ م انتقل إلى إدارة الموسيقى الشعبية واشترك في إصدار مجلة الموسيقى، وفي النهاية عمل مترجماً في كلية الفنون الجميلة، وبقي فيها حتى سفره إلى باريس سنة ١٩٥٠م ذلك السفر الذي لم يعد منه.

وفي عام ١٩٥١ م أنهى " صادق هدايت" حياته منتحراً بالغاز في شقته في "باريس".
(صادق هدايت، قصص من الأدب الفارسي المعاصر، ترجمة إبراهيم الدسوقي شتا، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٧٥، ص ١٤-١٦).

(٥) (دكتور محمد مصدق: رئيس وزراء إيران في الفترة (١٣٣٠ هـ ش: ١٣٣٢ هـ ش) (١٩٥١م: ١٩٥٣م) وهو شخصية وطنية، وكان يتمتع بنفوذ جماهيري واسع، ويعد صاحب دور أساسي في تاريخ إيران، ورمز الوحدة والاستقلال=

نظمه، بعد مرور عدة أعوام من دفنه وإيداعه التراب، ويتكلم فيه عن نعش الشهيد وعن مكانه في القلوب ، ويعتبر شعرا في ذكرى رجل سياسى، وقد تعود مهدى على عدم التعبير مباشرة، لذا أتى هذا الشعر بالرمز والكناية حتى لا يفهم من يخشاهم لغته.

وشعر " وندانستن" (اللامعرفة) نظمته مهدى عام ١٣٤٠ هـ — ش (١٣٨٠ ق = ١٩٦١م)، وجمع فيها بين زردشت ومزدك من خلال حوار قائم على السؤال والإجابة بين الاثنين وشخصية ثالثة أطلق عليها الشاعر صفة : السائل، ويبدأ بوصف لتجمع هذه الشخصيات في ليلة طاهرة، على قمة مرتفعة، ويدور الحديث حول معرفة المجهول والغيبيات وما حدود المعرفة وعدم المعرفة. وينهى القطعة بالتساؤل الذى لا جواب له عن المعرفة فهناك حدود دائماً بين الإنسان والغيبيات التى لا يستطيع الإجابة عن أسئلتها.

= وفى عام ١٩٥١م نجح فى تأمين النفط الإيرانى وازدادت مخاوف السياسيين الأمريكان من نفوذ مصدق بعد التأمين وبدأت الحملات الأمريكية والبريطانية تصوب نحو مصدق، وبدأ مصدق فى توجيه الدولة الوجهة التى رضىها بعد أن ضمن ولاء الجيش، فأعاد جميع الأراضي المصادرة لأملاك الدولة، = واستقطع نسبة كبيرة من ميزانية البلاط الملكى وضمها إلى ميزانية وزارة الصحة، ومنع اتصال الشاة برجال السلك الدبلوماسى فى طهران، وزاد من عدد حراس الشاه ليكونوا رقباء على تصرفاته، وقام بتطهير الجيش من ١٣٠ من قواده وقام بالتحقيق فى قضايا الفساد، وقد استعان مصدق بالحزب الشيوعى لاكتساب الجماهير التى تحت لوائه، مما اغضب الشخصيات الدينية واعتبروه معاديا للإسلام والشريعة وتسبب ذلك فى انسحاب آية الله كاشانى من الجبهة الوطنية وبصحبه مؤيدوه، مما أدى إلى اضعاف جبهة مصدق وأدى لنجاح الانقلاب ضده بعد ذلك.

(دكتور الهه كولائى "طبرستانى " : استالينيسم وحزب توده" ايران ، چاپ اول ، تهران ١٣٧٦هـ.ش ، ص ١٥٠ وما بعدها).

وللمزيد انظر :

محمد على سفرى : گذرى برتارىخ معاصر ايران (قلم وسياست) ، نشر نامك، ١٣٧٠هـ.ش ، ص ٤٠٨ وما بعدها.

ونظم مهدي شعر " صبح " عام ١٣٤٠ ش، وبقية المجموعة ما بين ١٣٤١ ش و١٣٤٣ ش (١٣٨٣ ق = ١٩٦٤ م) منها " پرستار " (المربية) عام ١٣٤١ ش "بيوندها وباغ" (الأقارب والحديقة) عام ١٣٤١ ش، " زندگي " (الحياة) عام ١٣٤٣ ش، وفي نهاية المجموعة شعر " ناگه غروب كدامين ستاره؟ " (أى نجم يغرب فجأة ؟) نظمه مهدي عام ١٣٤٣ ش (١٣٨٣ ق = ١٩٦٤ م) وهو شعر اجتماعي بنغمة النقد التي اعتادها مهدي في أشعاره، ولكنه هنا على خلاف بقية أشعاره التي تقص قصة واحدة، ففي هذا الشعر يطرح عدة قصص، وفيها كلها يطرح العلل التي أصابت إيران والتي لا يعرف الشاعر سببها، ويتكلم عن الألم الذي يكابده الشعب، ويسأل لماذا إيران وهي من الدول الغنية والعامرة بالبتروول أكثر من أى دولة في العالم، ولكن يعاني شعبها من الفقر وضيق العيش وهذه الأسئلة لم يجب عنها الشاعر، ولكنه يريد الجواب ممن يخاطبهم في شعره.

وينهى الشعر بهذا السطر :

ليته قدر لنا أن نعلم

أى نجم هو فجأة ؟^(١).

مجموعة " از اين اوستا" لها منزلة خاصة وتحتل مكانة من بين مجموعات شعر مهدي اخوان ثالث، وفي الواقع هي أفضل أشعاره انتساباً للمدرسة النيمائية، وقد أوصلت هذه المجموعة مهدي لأن يوصف بأنه أكبر شاعر للشعر النيمائي المعاصر^(٢).

ولا ترجع أهمية هذه المجموعة إلى ما تحتوى عليه من أشعار فقط، بل إلى الخاتمة التي كتبها الشاعر، والتي زادت صفحاتها على صفحات المجموعة الشعرية، وهي خاتمة نقدية لا غنى عن دراستها، لفهم آراء مهدي في موضوعات عديدة، تتناول الشعر القديم والشعر الحديث والثقافة الإيرانية عامة.

(١) از اين اوستا : ص ١٠٦.

أى كاش مى شد بدانيم

ناگه كدامين ستاره فرو مرد ؟

(٢) محمد رضا محمدى آملی : آوازچگور، ص ١٨٩.

مجموعة "در حیات كوچك پائيز، در زندان": (في فناء الخريف الصغير ، في السجن)

صدرت هذه المجموعة عام ١٣٤٨ هـ. ش (١٣٨٨ ق = ١٩٦٩ م) لأول مرة بعنوان "پائيز در زندان" (الخريف في السجن) ، ثم أعاد طبعها ونشرها بعنوان جديد "در حیات كوچك پائيز ، در زندان" (في فناء الخريف الصغير، في السجن) عام ١٣٥٥ هـ. ش (١٣٩٥ ق = ١٩٧٦ م) ، وأضاف إليها أشعاراً جديدة ، وتضم المجموعة قصائد من الشعر القديم لكنها قليلة ، إلى جوار الأشعار الحديثة التي تنتمي لمدرسة الشعر الحر، وقد كتب الشاعر بعضها في سجنه عام ١٣٤٥ ش (١٣٨٥ ق = ١٩٦٦ م) وكتب الباقي بعد الخروج من السجن، وهي في مجملها تحكي أحواله في السجن، وقصص بعض من قابلهم من السجناء. (١)

وتبدأ المجموعة بقصيدة كمقدمة بعنوان "من اين پائيز در زندان" (أنا هذا الخريف في السجن) وقد كتبها في السجن عام ١٣٤٥ هـ. ش ، عندما دخله للمرة الثانية ، كما أوضحت سابقاً .

ويعصف حاله في السجن وأنه في عزلة وانزواء ولكن حالته وتفكيره مختلف عن المرة السابقة، ويقول أن خطاه مختلف ورويته مختلفة وكل شيء هذه المرة مختلف، ويقول مهدي :

كل العالم تحت خيمة واحدة، وعلى مائدة واحدة، سوياً
غير أنني لدى أيضاً غذاء آخر لروحك

(١) ضياء الدين ترابي : اميدى ديگر ، ص ٩.

وانظر آوازچگور ، ص ١٩٢

وانظر أيضاً در حیات كوچك پائيز در زندان ، المقدمة ، چاپ دوم ، ١٣٥٦ هـ. ش انتشارات توس، تهران.

المحبة أفضل مذهب، والرضا عقد قد أبرم

أنا لدى هذا العقد من شيخ زاهد آخر

أفضل محرر هو مزدشت ، ثمرة مزدك وزرشت

الذي من رسالته لدى خلاص آخر للعالم . (١)

و " مزدشت " هو الاسم الذي أطلقه مهدي على فكرته التي يجمع بها بين المزدكية والزرذشتية، ومنهما ابتكر شخصية " مزدشت " ، يقول مهدي :

" مزدشت هو اسم مركب صنعته من (مزدك) و (زرشت) هذان البحران هذان الشمسان الخالدان ، وليس اسم شخص خاص، هكذا اعتقد أن مزدشت هو رابطة وتركيب يمكن أن يكون من الثمار والنتائج الجميلة والعاقلة والمعاصرة للأفكار السماوية والأرضية لزرشت ومزدك ، وقد ابتدأت بـ (مزد) وهي من مزدك ولكن لتشابهها مع (مزدا) من (اهورامزدا) ، وهذا احترام ناتج من أن اهورامزدا هو إله غالبية الإيرانيين في إيران القديمة، وهذا يوجب ألا أراعى الناحية التاريخية. " (٢)

وهو يقصد أن زرشت يسبق مزدك تاريخياً لكنه قدم مزدك للأسباب التي ذكرها ، ولم يستند "مهدي" في ربطه بين زرشت ومزدك على حقائق تاريخية ولا دينية. وقد جعل مهدي من مزدشت وسيلة يتحدث من خلالها عن الأفكار التي يؤمن بها ، ويعتقد أن مزدشت هذا هو الإيراني المثالي الذي يستند إلى تراثه الإيراني القديم، ويؤمن بقوميته الإيرانية، والصفة التي اختارها مهدي لتمييز مزدشت هي المحرر، الذي تتحقق الحرية باتباع طريقه.

(١) در حیات کوچک پائیز در زندان : ص ١٢.

همه عالم به زیر خیمه ای ، بر سفره ای ، باهم

جزاینهم بهرجان تو غذای دیگری دارم

محبت برترین آئین ، رضا عقدست در پیوند

من این پیمان زیبر پارسای دیگری دارم

بهین آزادگر " مزدشت " ، میوه ی مزدك وزرشت

که عالم را زیغامش رهای دیگری دارم

(٢) مهدي اخوان ثالث: ترا ای کهن بوم وبر دوست دارم ، هامش ص ١٧٧

چاپ پنجم ١٣٧٦ هـ. ش ، انتشارات مروارید ، تهران .

وقد ذكر "مهدی" شخصية "مزدشت" هذا في كثير من أشعاره ، وخاصة في ديوانه الأخير " ترا ای کهن بوم وبر دوست دارم " (أحبك أيها الوطن القديم) .

أما في هذه المجموعة فقد أورد مهدی بعد شعر (أنا هذا الخريف في السجن) (غزل ٥)، ثم شعر " خطاب" وهو عبارة عن خطاب مع أناس تجار، الذين هم غزاة وطنه ، فيقول "مهدی" :

تعالوا ، أيها - الناس ! معكم أكون

فأنتم تجار و غزاة مدينتي

[- الآن صارت مدينتكم ، غصباً ^(١)]

ويصف الشاعر في شعر " خطاب" الذي نظمه عام ١٣٤٥ ش (١٣٨٥ ق = ١٩٦٦ م) هؤلاء الغزاة الفاتحين بالقسوة وعدم الرحمة على مدينته وقومه، وكان مهدی في هذا الوقت في الأربعين من عمره، وقد ارتبط فكره أكثر بمجتمعه.

وفي هذه المجموعة قطعتان جديرتان بالقراءة باسم " خوان هشتم و آدمك " (المائدة الثامنة والرجيل) وهي تنقسم إلى جزئين ، القطعة الأولى باسم " خوان هشتم " وقد نظمها مهدی عام ١٣٤٦ ش (١٣٨٦ ق = ١٩٦٧ م) وفيها يردد إلى أعماق القديم ولكن في صيغة معاصرة، متحسراً على رستم وأمثاله، فتصور مائدة ثامنة للموائد السبع التي

(١) در حیاط کوچک پائیز در زندان ، ص ٢٠ .

بیائید ، آی مردم ! باشما هستم

شما سوداگران و فاتحان شهر من

[- اکنون شده شهر شما، ناچار -]

أطلقت على رحلة رستم البطولية التي تحمل اسم " هفتخوان " في الشاهنامه ، وهي رحلة شهيرة في الشاهنامه خاضها رستم ومر فيها بسبع عقبات ليحرر الملك كيكاس^(١).

ونتكلم هنا عن المائدة الثامنة التي أضافها مهدي على لسان الراوي حيث المقهى هو الملاذ في ليلة شتوية عاصفة ، بما فيها من دفء، يتأتى من الأنفاس والدخان، ومن إيريق الشاي وقصعة النيران، ولكن مصدر الدفء الأساسي من نفس الراوي الفصيح الذي يستعد لرواية قصة رستم . هذا الراوي الذي يشبه الفلاحين الخرسانيين بعمامته البيضاء التي هي تذكّار من الأيام القديمة ، والجميع في المقهى يترقّب حديثه ، يقول الشاعر :

الجميع صامتون .

حوله ، كالصدفة حول اللؤلؤ ،

كلهم آذان صاغية .^(٢)

ثم ينتقل للحديث عن الرواة القدامى الذين أخذ عنهم الفردوسي قصص الشاهنامه ومنهم (زاد سرو)^(٣) و (ماخ) ، فيقول مهدي :

- " روى (زاد سرو) الموائد السبع ،

ذلك الذي تذكر الأجداد الأوائل حتى آخر أبناء رستم ،

وكان لديه الاستعداد لكل ما تسأله عن هذه الزمرة،

(١) للاستفاضة عن قصه رستم والخطوب السبع انظر شاهنامه الفردوسي، جـ ٢ ،

ص ٢٣٥ ، وما بعدها. تهران : كتابخانه ومطبعة بروخيم ، ١٣١٣ هـ. ش .

(٢) در حیات کوچک پائیز در زندان : ص ٦٥.

همگنان خاموش .

گرد برگردش، بکر دار صدف برگرد مروارید ،

پای تاسر گوش.

(•) (زاد سرو) أو (ازاد سرو) هو الراوي الذي نقل عنه الفردوسي قصة رستم، وقد ذكر

الفردوسي هذا في بداية قصة رستم. ذبيح الله صفا : حماسه سرائی در ایران ، ص ٧١ -

٧٩ . تهران ، ١٣٢٤ هـ. ش .

- أو بقول ، إنه (ماخ) ^(٥) كبير القوم ، ذلك الرجل العزيز ،
ذلك الهروي الطيب والطاهر المذهب - روى ؛ ^(١)

ثم انتقل الدور إلى الراوى المعاصر الذى هو الشاعر نفسه فيقول :

العقبة الثامنة

أنا أرويه الآن

أنا المدعو ماث

[نعم للعقبة الثامنة]

ماث

الراوى الطوسى يروى هذه . ^(٢)

حيث أن " ماث " هو اختصار اسم الشاعر (مهدى اخوان ثالث) (م . ا . ث) فهى
اوائل حروف اسمه، وهو يصور نفسه بالراوى الذى يروى الأساطير المنسية،

(•) (ماخ) هو من كبار رواة خراسان ، وقد ذكره الفردوسى فى بداية قصة الملك هرمز .

(١) در حیات کوچک پائیز در زندان ، ص ٦٥ ، ٦٦ .

- " هفت خوان را زاد سرو مرو ،

آنکه از پیشین نیا کان تا پسین فرزند رستم را بخاطر داشت،

و آنچه می جُستى ازوزین زمره حاضر داشت ،

یا به قولی ماخ سالار ، آن گرامی می مرد ،

آن هریوه ی خوب و پاک آئین - روایت کرد ؛

(٢) در حیات کوچک پائیز در زندان ، ص ٦٦ .

خوان هشتم را

من روایت می کنم اکنون ،

من که نامم ماث

[آری خوان هشتم را]

ماث

راوى توسى روایت می کند اینک .

فهو البومة التي تقف على خرائب التاريخ، وهو أيضاً القمرى المغرد على سقف القصور المندثرة قائلاً: أين أين ؟

ولكنه معتز بدوره، فخور بماضيه ، كاره للغراب الذي ينظر إلى تراث بلاده نظرة دونية، وفي نفس الوقت يستحق الشرق الذي لا يجده جديراً بأن يقف على قدم المساواة مع بلاده، يقول الشاعر:

- أنا الراوى ، نعم أنا الراوى.
عدت أحكى ، هكذا قلت مرة أخرى.
راوى الأساطير الزائلة من ذاكرتى.
بومة هذا الخراب اللعين للتاريخ.
والقمرى المغرد على سقف القصور المندثرة .
توقف قليلاً وظل صامتاً.
عصاه ناحية الغرب ، بالتهديد والكرامية ،
ونحو الشرق بالتحقير
حرك للحظة. (١)

(١) در حیات کوچک پائیز ، در زندان : ص ٦٨ ، ٦٩ .

راویم من ، روایم آری .
بازگویم ، همچنانکه گفته ام بارى.
راوى افسانه هاى رفته از يادم .
جغد این ویرانه " نفرین شده ی تاریخ.
قمرى کوکو سراى قصرهاى رفته بربادم.
اندكى استاد وخامش ماند.
منتشایش رابسوى غرب ، بالتهديد وبانفريت ،
وبسوى شرق ، بالتحقير
لحظه اى جنباند .

ثم يحكى الشاعر حكاية موت رستم كاملة وكيف غدر به شغاد أخوه الوضيع، فيقول:

" مرة أخرى ذلك الغدر الخسيس القدر،

ومرة ثانيةً تلك الحيلة القديمة،

البئر المغطى ، آه ، كم هو منفر ، هل هذه هي الحرب؟

الحرب مع بطل كهل ؟ " (١)

ويسترسل الراوى فى الحكى عن شغاد الذى لم ينبت من الأرض الصالحة التى نبت فيها رستم، لأن رودابه ليست أمه ، ثم يعيد النظر إلى جواده(الرخش) وما ألم به من أحداث ومصائب ، عندئذ يهب الراوى بصوت مرتفع، غاضباً من الصورة كلها، ويريد الشاعر فى هذا الشعر أن يوضح أنه بموت رستم وانتهاء عصر البطولة، تموت الأمجاد الإيرانية العريقة.

وفى الجزء الثانى من شعر " خوان هشم وآدمك " (٢ - آدمك) بعنوان (الرجيل) ، ينتقل مهدى إلى الزمن الحاضر الذى مل البطولة والتقاليد القديمة، فالمقهى كما هو بعد عام أو أكثر ، فقد نظمها مهدى ١٣٤٧ هـ. ش (١٣٨٧ ق = ١٩٦٨ م) ولكن الراوى هذه المرة الذى هو امتداد للرواة القدامى لم يعد يقص شيئاً بل هناك راوٍ جديد يحظى باهتمام الجميع فى المقهى، إنه المذيع الذى يمثل الزمن الحاضر فى عالم سيطرة الحضارة الغربية الوافدة، وربما يكون يقصد التلفزيون، المهم أنه راوٍ جديد حيث لا مكان للماضى أو للحضارة الإيرانية القديمة ، ويقول الشاعر :

رغم أن أولئك الدهماء يرون ويعلمون

إنه الآن يقص

(١) در حیات کوچک پائیز ، در زندان ، ص ٧١ .

" بازهم آن غدر نامردانه چرکین،

بازهم آن حيله دیرین ،

چاه سرپوشیده ، هوم ! چه نفرت آور! جنگ یعنی این ؟

جنگ بایک پهلوان پیر ؟ "

من داخل الصندوق السحري الافرنجي،
الذئب - الثعب ، سارق الطرف الدجال
الذي له قرابة بكلا الطرفين ،
مثل البغل ، كالذئب والثعلب معاً، كأنه ضبيع
من نطفة إفرنجية وأم جديدة إفرنجية ،^(١)

ومع ذلك فهم ملتفون حول المذبح، ومع أنهم يعرفون حقيقته، إلا أنهم يستلسمون لهذا
الصندوق الساحر المليء بالفن، لص دينهم وديانهم ، يصدرون الضجيج كالمعتاد، وكأن
هذا المحتال الغريب هو الراوي القديم الذي كان يقص بطولات رستم.

أما الراوي القديم فقد جلس في الظلام بجوار النافذة في ركن على أريكة المقهى بعيداً
عن ذلك الضجيج، مهجوراً كحكاياته، كفيفاً متجمداً وقد استند إلى عصاه ويده تحت
جبهته، حزين الخاطر من تلك المظاهر الكاذبة، ويشعر بنفور واشمئزاز من هذا
الصندوق الأفرنجي الدجال، المشغول بالاحتيال ونشر الأكاذيب ، وهنا يأتينا صوت
المذبح يعلن موت رستم وانتهاء الماضي ، ومع انتهاء الماضي يبقى الحاضر
والمستقبل وهما الجديران بالحب ، يقول الشاعر :

أيها الأطفال الأحباب ! الأطفال الطيبين !
إن العشق للبطل الحي.
اسمعوا منا، لقد مات الماضي،

(١) در حیات کوچک پائیز، در زندان، ص ٧٧.
گرچه می بینند و می دانند آن ابنوه
کآنکه اکنون نقل می گوید
از درون جعبه جادوی فرنگ آورد ،
گرگ - روبه طرفه طراری ست افسونکار
که قرابت با دو سو دارد ،
مثل استر ، مثل روبه گرگ ، خو گفتار ،
از فرنگی نطفه ، از ینگی فرنگی مام ،

إن العشق يكون للحاضر والمستقبل. (١)

وفى النهاية يرحل الراوى القديم من المقهى صامتاً وحيداً، متعباً من هذا البهتان والضجيج، تاركاً الجميع وآذانهم وشعورهم مع هذا الثرثار الساحر، يبكى ماضيه على الحاضر، ويرتعد حاضره خوفاً على المستقبل، فلم يعد له مكان الآن بينهم بحكاياته القديمة، ولكن قبل أن يرحل يطلق آهة ألم على ما آلت إليه البطولة وسيرة الأبطال، يقول الشاعر :

وا أسفاه ، بأى شكل
وفى أى صورة ، تجليت اليوم ،
يا رستم ، أيها الشيخ العزيز ، يا ابن زال المسكين !
آه ، (٢)

وفى مجموعة " در حياط كوچك پائيز ، در زندان " تظهر الحماسة والأساطير والبكاء على الماضى مثله كمثّل مجموعته السابقة، وقد اهتم فى هذه المجموعة بجمال الشكل والصورة ولم يعط اهتماماً خاصاً للمعاني. (٣)

(١) در حياط كوچك پائيز، در زندان، ص ٧٩ .

بچه ها جان ۱۱ بچه هاى خوب ۱

پهلوان زنده را عشق ست.

بشنويد از ما ، گنشته مُرد ،

خال را ، اينده را عشق ست.

(٢) در حياط كوچك پائيز ، در زندان : ص ٨٠ ؟

- اى دريغا ، باچه هنجارى

درچه تصويرى تجلى کرده اى امروز ،

رستم ، اى پيرگرامى ، پور مسكين زال ! آه

(٣) محمد رضا محمدى آملی : آوازچگور ، ص ٢٠٦.

وفى هذه المجموعة عدة أشعار ضعيفة منها شعر " أن بالاً " ، وقد نظمته عام ١٣٤٧ هـ. ش ، وأيضاً شعر جزئين باسم " دريغ ودرد ^(١) ، ^(٢) " .

ويوجد فى هذه المجموعة أربع قطع شعرية بعنوان غزل ٥ ، غزل ٦ ، غزل ٧ ، غزل ٨ ، وقد نظمها مهدى عام ١٣٤٥ هـ. ش (١٣٨٥ ق = ١٩٦٦ م) على الطريقة النيمائية الجديدة.

وشعر " مايا " من أشعار هذه المجموعة وقد نظمها مهدى عام ١٣٤٧ هـ. ش (١٣٨٧ ق = ١٩٦٨ م) و (مايا) هذا اسم ببغاء حبس ، شبه الشاعر حاله بحال هذا الببغاء ، ويخاطب الشاعر أمه طالباً منها أن تعلق القفص الذى حبس فيه (مايا) وسط النافذة ، وأن تضع له مرآة مضيئة ، حتى ينشغل بصورته عن همومه وأحزانه ، وفى هذه الوحدة لا يعرف (مايا) طعم الراحة ، بل شرابه من زلال الدموع وطعامه الحنظل الذى هو أبيات شعر الشاعر نفسه ، يقول مهدى :

تعالى ، يا أمى !

فقد احضرت لك الرفيق الجديد : مايا

فهو مثل ابنك غريب ، حزين ، وحيد

إننى أحبه؛

فله نفس القلب ونفس الألم.

أمى ، علقى هذا القفص وسط النافذة

وضعى فيه مرآة لامعة

حتى ينشغل مايا الحزين بصورته

فى هذه الوحدة المظلمة والمؤلمة للروح.

واملائى الكأس الصغير من زلال دموعى

وانتقى بضع أبيات - حفنة من الحنظل - من ديوانى

وصببها فى طبق حوصلته

فهو ليس له شأن مثلى بالحلوى والسكر. ^(١)

(١) در حیات کوچک پائیز ، در زندان : ص ٨٢ ، ٨٣.

وأيضاً قصيدة " صدا يا خدا " (الصوت أم الله) وقد نظمها مهدي عام ١٣٤٧ هـ. ش
(١٣٨٧ ق = ١٩٦٨ م) ، وفيها يسأل الشاعر نفسه عن البقاء والفناء، وماذا يبقى؟ ،
وماذا يفنى؟

يقول الشاعر في أول القصيدة:

أحياناً أسأل خيالي وخلوتي قائلاً :

ما ذلك الشيء أو الأشياء التي تبقى؟^(١)

تستمر القصيدة في تساؤلات من الشاعر، ويأخذ في عرض ما يخطر له من مظاهر
الحياة، من إنسان وحيوان وجماد، متسائلاً عما يبقى منها، ويسأل مهدي عن الكائنات
الحسية والعقلية، وهل تبقى؟، فيقول :

أي من الكائنات الحسية والعقلية

يبقى ولو فرضنا أنه كانب أو صادق ؟^(٢)

= برایت همزبان تازه ای آورده ام : مايا .

چو فرزندات غریب، اندوهگین، تنها.

من او را دوست می دارم ؛

بسان همدلی همدرد .

بیاویز این قفس را از میان پنجره ، مادر !

ودر آن روشن آئینه ای بگذار .

که با تصویر خود سرگرم باشد غمگنك مايا ،

درین تنهائی تاریك و روح آزار .

وجام کوچكش را از زلال اشك من پُركن.

وبیتی چند - مشتی حنظل - از دیوان من بردار ،

به ظرف چینہ دانش ریز .

که چون من نیست او را نیز با شیرین و شکرکار.

(١) در حیاط كوچك پائیز ، در زندان : ص ١٠٧

گاه از خیال و خلوت خود پرسم

كآن چیست ، یاچها ست كه می ماند ؟

(٢) المرجع السابق :ص ١٠٧

از كائنات حسی و عقلی چیست

گیرم دروغ و راست كه می ماند ؟

بعد ذلك يسأل عن النجوم والكواكب ، فيقول :
وماذا عن أجرام الفلك ، المضيئة والمظلمة
حتى متى وكم منها يبقى ؟ (١)

ثم يصل إلى الإنسان، ويسأل هل سيبقى الإنسان، فيقول الشاعر:
أى شئ من الإنسان الذى هو قمر الكون
يبقى، وفى أى موضع؟ (٢)

وإذا كان الإنسان سيفنى، فماذا عن الروح؟ يقول مهدي :
أرواح الأنهار والمياه الزلال
والخليطة والعميقة ، هل تبقى ؟
وهذه الروح التى لها أعلى تحليق
هل تبقى فى ذروة العلا ؟ (٣)

وينظر مهدي حوله فلا يجد شيئاً من مظاهر الحياة كتب له البقاء، فيسأل عن السعادة
والحزن ومصيرهما قائلاً :

أو غناء الحزن ذاك ووحدته
وذلك الضجيج وتلك النغمة ، هل تبقى ؟

(١) در حیات کوچک پائیز ، در زندان : ص ۱۰۸.

ز اجرام چرخ ، روشن اگرتاریک

تاچند وچند تاست که می ماند؟

(٢) المرجع السابق ، ص ۱۰۹ .

از آدمی ، که ما هگل هستی ست

خود چیست ، درچه جاست که می ماند ؟

(٣) المرجع السابق، ص ۱۱۱.

ارواح آبا و زلالیها یا غلظت و غطاست که می ماند ؟

این روح را بلند ترین پرواز

در ذروهٔ علامت که می ماند؟

هذه النار النجبية للسعادة ، والعشق

هي قمة القمم ، فهل تبقى ؟ (١)

وفي النهاية يصل مهدى إلى الحقيقة وهي أن كل شئ إلى زوال ، ولا يبقى إلا الله سبحانه، الذي كتب على نفسه البقاء. يقول مهدى :

قالت السماء : لا يبقى أى شئ أبدا

وهذا الأمل من الخطأ أن يبقى

هو القدوس القدوس ، هو الله الله

الله وحده ، الله هو الذي يبقى. (٢)

وآخر شعر يأتي في نهاية مجموعة " در حياط كوچك پائيز، در زندان" باسم " ماجرا کوتاه" (الحدث القصير) وهو شعر عن الكون، والموت ويضفي لونا فلسفياً وأسئلة عن: أكون ولا أكون، لكنه شعر بسيط وسهل بالقياس للأشعار الفلسفية السابقة مثل " نماز" وغيرها، وقد نظمه مهدى بالطريقة الجديدة، فهو شعر حر لكنه سهل المعاني ولا تظهر فيه الصنعة بشكل كبير. (٣)

(١) در حياط كوچك پائيز ، در زندان ، ص ١١٠.

يا آن تغنى غم و تنهائيش

آن شور و آن نواست ، كه مى ماند ؟

این آتش نجیب سعادت ، عشق

این اوج اوجها ست كه مى ماند ؟

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٣ ، ١١٤ .

دیهور گفت : هیچ نماند ، هیچ

وین آرزو خطاست كه مى ماند

قدوس دوس هل لله لو ، گویا

تنها خدا ، خداست كه مى ماند .

(٣) آواز چگور : ص ٢٠٧ .

مجموعة " زندگی می گوید : اما باز باید زیست ... " :

(تقول الحياة: لكن يجب أن نبقى أحياء)

صدرت أول طبعة لهذه المجموعة في عام ١٣٥٧ هـ. ش (١٣٩٧ ق = ١٩٧٨ م) وهو عبارة عن عدة قصص شعرية عن المشاهدات والانطباعات والأفكار التي سجلها مهدي في سجنه للمرة الثانية، وتتكون من تسع عشرة قطعة، جميعها في الشعر التجديدي، وقد نالت هذه المجموعة جانباً كبيراً من الاهتمام في هذه الدراسة .

وقد قدم الشاعر لهذه المجموعة بقوله: " هذه مذكرات منظومة ، ليست شعراً بمعناه المعهود، بما له من تقسيم وكيفية ، بل هو نوع من النظم والنظام الذي يكون واضحاً للقارئ العارف بالرموز، وما لها وكيف تكون. إنها تذكرة منظومة وليس شئ آخر، حصيلة عمل وذكرى أيام سجنى الأخير، وقد نظمت عدة حكايات في الأوزان النيمائية." (١)

فهذه المجموعة تتشكل من عدة أشعار طويلة وقصيرة ، وقد نظمت في بحر الرمل (فاعلاتن النيمائي) . (٢)

وتتناول أشعار المجموعة حكايات عديدة لمجموعة المساجين، وفيها تصوير لأوضاعهم عن طريق تمثيلي رمزي، وقد أوضح مهدي في أشعاره هذه حياته وأوضاعه في السجن، وحياة زملائه المساجين وأحوالهم، متحدثاً عن آرائه وأفكاره وكل ما يجول في نفسه من جد وهزل وخواطر، وانفعالاته ونتيجة تجاربه كل صباح في السجن، وعن طريق هذه الأشعار أوضح مهدي أحاسيس وعواطف وخيالات السجناء، ولم يكن هدف مهدي من هذا نقل مذكرات المساجين فقط وإلا لكتبها نثرأ، لكنه كان يريد نقل هذه الحكايات والخواطر بشكل منظوم أي على شكل شعر، لتكون تجربة جديدة. (٣)

(١) مهدي اخوان ثالث: زندگی می گوید اما باز باید زیست ، چاپ نهم، بهار

١٣٧٩ هـ. ش، انتشارات زمستان، مقدمة المجموعة ، ص ٧ ، ٨.

(٢) محمد رضا محمدی آملی : آواز چگور ، ص ٢٠٩ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٠٩ ، ٢١٠.

وهذه المنظومة مناسبة جداً للتعرف على فترة كبيرة من حياة مهدي وهو في السجن لأنه يروي فيها روايات كاملة لحكايات متعددة لإجمالي ما يحدث في السجن، وعدة شخصيات مثل شاتقي، مير فخرا، والعم عينل، العم زينل، حيدر سلار، سياسرمت، دخو، وغيرهم، ونحن نتعرف من خلال هذه المنظومة على دنيا أحاسيس وعواطف وخيال هؤلاء السجناء. والشاعر يقول أن هدفه ليس فقط سرد الأحوال الظاهرة لهؤلاء المساجين، ولكنه يبغي مقاصد أخرى أيضاً من وراء نقل هذه الروايات.

وقد ابتدأ الشاعر المنظومة بأول حكايات منظومة يرويها الشاعر عن الشخصية المحورية في قصصه وهو " شاتقي" قائلاً :

..... من العامة ، ولكن من خواص قراء دفتر الأيام

أُمّي ، لكنه بحلول ومر التجارب

- ماهر وحصيف -

يقرأها من أسفلها ورأيه أن.....

- " للحياة بأحداثها الكثيرة،

لها في الظاهر شكل معقد يشبه الدغل المتشابك

الأحداث مختلة ومثلونة؛

ما الأبسط من هذا ، أفي الباطن

نسيج متآلف للعبث واللغو ؟ (١)

(١) زندگی می گوید: اما باز باید زیست ، مهدي اخوان ثالث ، ص ١٣.

... عامی ، اما خاصه خوان دفتر ایام

أُمّي ، اما تلخ وشیرین تجارب را

- مثل رند وهفت خط جام -

خوانده ازدون و واری خویش ...

- " زندگی باما جراهای فراوانش،

ظاهری دارد به سان بیشه ای بُغرنج ودرهم باف

ماجرایا گونه گون ورنگ وار رنگ است ؛

چیست اما ساده تر از این ، که در باطن

تار وپود هیچی وپوچی هماهنگ است ؟

ثم يكمل الشاعر حكايته عن شاتقي السجين معه فيقول :

شاتقي ، سجين ابنة العم طاووس

فيلسوف صغير وله كلماته الخاصة به. (١)

وفي هذه المنظومة نقل مهدى تلك الحكايات على لسانه هو أو على لسان شاتقي ، وقد نقل هذه الحكايات بطرق مختلفة ومتنوعة، إما عن طريق الحكى مباشرة ، أو الحوار بين شاتقي والشخصيات التي تستجد عليهم في السجن، ففي قطعة " شيك پوشي تازه" ورد " (الأنيق الداخل حديثاً) يتحاور شاتقي مع " نزد آقا" " السيد اللص" والذي أطلق عليه الشاعر " شيك پوشي"، يقول الشاعر :

- " هي فلان ! ألا تعلم مطلقاً ما هو السجن ؟ "

شاتقي ، هذه المرة

يخاطب المستجد الأنيق.

السيد اللص الذي يقولون إنه استولى على سبعين شاحنة أفيون للدولة

لكنه سجين أيضاً !

شاتقي ، يخاطبه .

السيد اللص تسأل عن خطاب شاتقي " معي - أتكلمني ؟ "

أنا قلت له " نعم " فجأة

السيد اللص اتخذ شكلاً مبتسماً . (٢)

(١) المرجع السابق ، ص ١٤

شاتقي ، زنداني دختر عمو طاووس

فيلسوفی کوچک است و حرف ها دارد برای خویش.

(٢) زندگی می گوید : اما باز باید زیست : ص ٥٥.

- " هي ، فلانی ! هیچ می دانی که زندان چیست ؟ "

شاتقي ، این بار

شیک پوشی تازه وارد را مخاطب داشت.

نزد آقاي که می گفتند هفده کامیون تریاک دولت را

یک قلم خورده ست، اما باز هم زنده ست !

=

ویتضح کیف کان شاتقی یخاطب المستجدين موضعاً تهتمهم فی أغلب الأحيان، ویتناول الشاعر الكثير من تهم السجناء بالتوضیح مع محاولة التبریر لجرائمهم ، ففي قطعة " شیرزاد پيله ور ، اينهاش! وعمو عینل و " (شبل کالفیل، هذا ماله ! والعم عینل و) حکایة العم عینل والعم زینل وحیدرسلار ، وفي قطعة " بشنویم اما ازاين - چون دیگران - دیگر " (نسمع لكن من هذا- مثل الآخرين - آخر ...) وفيها قصة " سیاسرمت " (السكران) ولم يذكر اسمه ولكن ذکر صفقته فهو رجل کهل وشعره أبيض لكنه ثمل جداً فأطلق علیه الشاعر هذا الاسم، وفي قطعة أخرى باسم " ازدروغ زشت ومشهور بزركی، نامش: آزادی ... " (عن الكذبة القبيحة عظيمة الشهرة ، المسماة : الحرية..) يتحاور شاتقی مع " آقاي دفتر دار " (السيد المتقف) وهو الاسم الذي أطلقه علیه الشاعر وليس اسمه الحقيقي ، وقد وصفه بأنه ظریف وله أسلوب متميز فی الحديث ویتعرف على رفقاءه السجناء بطريقة خاصة به.

فی قطعة " آدم دیگر ، همین حال و حکایت ها " (عدت ثانية، لنفس الحال والحکایات) يتعجب الشاعر من صفات رجل یراه یقط القلب ، عاقلاً وشجاعاً ، جمع من الإنسان صفاته الجيدة، وعنده غیرة على دینه وبلاده ، ثم یصفه بأنه ليس ممن أوقفوا حیاتهم على القراءة والمعرفة، وليس من أصحاب المظهر فقط، بل إنه ذو تفكير عمیق ، وكأنه شیخ من شیوخ الصوفیة، قطع مراحل الطريق الصوفی من التبتل إلى الفناء. كما أنه لا یخشى التصريح بما یجول بخاطره لأن جوهره کمظهره ، یقول " مهدی " :

... عجباً إن له خلق وطبع انسانی.

ليس فقط للدين،

إنما للبلاد والملة أيضاً

= شاتقی ، اورا مخاطب داشت.

دزد آقا از خطاب شاتقی پرسید " باینده ست ؟ "

من به او گفتیم " بلی " آنگاه

دزد آقا پوزخندی زد.

عنده غيرة وألم وحمية ...
 مرة ثانية، في نوبة أخرى
 أظن أنه كان وقت الطعام، انضم إلينا،
 شيخ يقظ القلب عاقل وشجاع .
 له خلق وطبع انساني.
 خلافا للسعداء ، فالهدوء بردته العتيقة
 ليس فقط عارفاً بالمسائل ، وقارئاً للرسائل،
 لأنه مرشد أعظم من التبذل حتى الفناء –
 لم يكن يملك المظهر فقط ، بل العمق والرؤية
 كان يقول كل ما يجري في قلبه بلا رعب أو رياء.
 فتظن حقاً أنه ميزان
 بكفتين متساويتين هما النطق والنية. (١)

(١) المرجع السابق : ص ٦٢ ، ٦٣.

... كه شگفتا خلق و خوی آدمیت داشت.
 نه همین تنها برای دین،
 كه برای ملك و ملت نیز
 غیرت و درد و حمیت داشت ...

باز باری ، نوبتی دیگر
 چاشنگاهی بود گویا ، كه به ما پیوست ،
 زنده دل آخوند باهوش و دلیری فحل
 كه همانا خلق و خوی آدمیت داشت.
 بر خلاف بی غمان راحت این كموت دیرین
 نه همین تنها مسائل دان، رسائل خوان،
 چون تبذل تافنای مُرشد اعظم –
 رویهٔ تنها نه ، بل عمق و رویت داشت
 با دو كفّه ی هم ترازِ نطق و نیت داشت.

وفى قطعة [به " دخو " مشهور، وزشهر دخو، وانگاه ...] (ل " دخو " الشهير ، ومن مدينة دخو، وفجأة ...) يحكى عن شخصية " دخو " ويصفه بالطيبة والرحمة لكنه فجأة يتحول لشخص آخر شرس، وهذا الآخر هو الذى ارتكب جريمة القتل، ولا يعرف "دخو" كيف حدثت هذه الجريمة وفجأة وجد القتل ولا يريد ذكر التفاصيل، فما يذكره هو أنه وضع سبابته فى عنق القتيل، وفجأة من سوء الحظ وجده قتيلاً.

وفى قطعة " اين دعارامادرم آورده ازقزوین " (أحضرت أُمى هذا الدعاء من قزوین) يتناول الشاعر قصة " ميرفخرا سلمكى " الذى أحضرت له أمه دعاء للإمام الكاظم ليقرأه كل يوم ليسلمه الله من سجنه ، ويبدأ السجناء فى التشكيك فى هذا الدعاء.

وفى شعر " غم مخور، جانم ! توتنها نيستى اينجا " (لا تحزن يا حبيبى ! لست وحدك هنا) يتحدث شاتقى مع " گرگلى خان " وفى نهاية المجموعة " زندگى مى گوید : اما باز بايد زيست ... " تأتى قطعة " گاهى انديشم كه شايد سنگ حق دارد، باز مى گويم نه ! ... " (أحياناً اعتقد أنه ربما للحجر حق، أعود فأقول : لا ! ...)

ويقيم فيها الشاعر حواراً عن الموت والحياة ، وحواراً فلسفياً مع شاتقى عن ماهية الحياة وكنهها. يقول الشاعر :

رأيت الكثير وترى
الرياح تهب، وتحمل معها الجنيات،
من أين ؟ من مَنْ ؟
أسألت الرياح عن هذا قط ؟
إلى أين ؟ ولماذا ؟ وما بغيتها؟
الرياح كثيرة والجنيات كثيرة، هذا هو ما يجرى عبثاً. (١)

(١) المرجع السابق : ص ١٠٩ ، ١١٠ ؟

ديده اى بسيار و مى بينى

مى وزد بادی ، پرى را مى برد با خویش ،

از کجا ؟ از کیست ؟

هرگز اين پرمسيده اى از باد ؟

وينهى الشاعر القطعة والمجموعة كلها بقوله :

الموت يقول : هوم! أى عبث!

الحياة تقول : لكن أيضاً يجب أن نحيا ،

[يجب أن نحيا ،

[يجب أن نحيا ! ... (١)

مجموعة " دوزخ ، امّا سرد " (جحيم ، لكن بارد) : -

صدرت هذه المجموعة عام ١٣٥٧ هـ.ش = (١٣٩٧ هـ.ق = ١٩٧٨ م) فى نفس العام الذى صدرت فيه المجموعة السابقة، وتعد هذه المجموعة مكملّة للمجموعتين السابقتين من حيث الأسلوب، فأكثر القطع التى تتناولها من مدرسة الشعر الحر، وهى تكمل تجربة الشاعر فى السجن ، لكن مضمون هذه المجموعة وأشكال أشعارها، مختلف نسبياً عن المجموعة السابقة، حيث تتناول المجموعة حوالى ثمانى وعشرين قطعة، ليست جميعها على نفس النسق.

فالشاعر يبدأ المجموعة بقطعة " دوزخ، امّا سرد" وهى القطعة التى تحمل المجموعة اسمها، والشعر فيها يدور حول السجن، لكن ليس عن طريق القص ولكنها تساؤلات يطرحها الشاعر على نفسه عن ماهية هذا العبث الذى يعيش فيه فى السجن وهل سينتهى هذا الأمر، أم سيكون مصيره فى المستقبل كما كان فى الماضى . وتلى هذه القطعة عدة قطع لا تنتمى للشعر الحر منها :

= به کجا ؟ وانگه چرا ؟ زین کار مقصد چیست ؟

باد بسیار است وپر بسیار، یعنی این عبث جاری ست.

(١) المرجع السابق : ص ١١٠ .

مرگ گوید : هوم ! چه بیهوده !

زندگی می گوید : امّا باز باید زیست ،

[باید زیست ،

[باید زیست ! ... "

" شهاب ها وشب " (الشهب والليل) وهى شعر تقليدى، " بابيهودگى در آينه " (مع العبث فى المرأة) ، " چند دوبيتى " بعد ذلك نعود مرة أخرى للشعر الحر منه قطعة "ازبرخوردها" (من المصادفات) ويحكى فيها ذكريات فى خاطره من خارج السجن حين تقابل مع امرأة على سبيل المصادفة كانت تنتظر على محطة القطار وكيف تحركت نحوه حين ظنته من تنتظره ثم تأسفت وانصرفت وتركته فى قلب الشاعر الشوق والحنين.

وقطعة " آهاى ! باتوام ... " (آهاى ! أنا معك) ، نظمها الشاعر لروح صديقه عبد المحمد آيتى ، وفيها يرثيه بطريقة مختلفة فيوضح كم كان يحبه ، ثم تناول بالحديث الموت ويوضح أنه بداية الحياة وليس نهايتها.

وفى قطعة " ابرها" (السحب) يصورها بكل أشكالها وألوانها، ويقسمها إلى أنواع عديدة، فمنها السحب الممطرة والسحب المضربة، والسحب عندما تبدو خلف البحار، وسحب وقت السحر، والسحب فى الليل المظلم، والسحب حين يباغتها الرعد والبرق.

وقطعة " شب كه شد " (حين جنَّ الليل) ويتناول الشاعر فيها حالة المرأة، حيث ترصد المرأة حال الناس وتحولاتهم، وعليها هى تحدث تغيرات أخرى، وهى قطعة رمزية.

وفى قطعة " آى... ! ترستان بيهوده است ازمن ... " (تعال ... ! خوفك منى عبث ...) ويوجه فيها الشاعر الحوار لنفسه ويتناقش معها فى سوء الحظ الذى أوقعه فى هذا السجن.

بعد ذلك أبيات قليلة على الطريقة التقليدية فى قصيدتين هما : " آوارعيد " (انهيار العيد) ، و "در رثاى آن زنده ياد " (فى رثاء ذى الذكرى الحية)، وبعدها قطعة " اگرغم را ... " (لو أن للحزن...) وهى قطعة فلسفية توضح أن الحزن نار لكن بلا دخان.

وينهى الشاعر المجموعة بقطعة " شبنم شاباشى كه زهرا گين شد" (ندى السعادة الذى صار مسموماً) وتحمل هذه القطعة معنى الإحباط الممتزج بالسخرية ، فالشاعر يقول إن ترك التفكير والتعقل أفضل والجنون والبلاهة يقى الإنسان من الألم ، ولنهنأ فليس هناك أمل.

ومما سبق يتضح لنا أن هذه المجموعة الأخيرة فى الشعر الحر مختلفة إلى حد ما عن سابقتها، وإن كانت مكملة لها ، لكنها ليست شبيهة بها، فقد احتوت هذه المجموعة على المشاعر الداخلية للشاعر نفسه وآلامه فى السجن بعد أن تناول فى المجموعة السابقة آلام الآخرين من رفقائه ، فقد أكمل هذا عندما تناول فى هذه المجموعة أفكاره هو وفلسفته الشخصية وانطباعاته النفسية عن السجن، وينهيها بأنه ليس هناك أمل. وقد تخللت بعض الأشعار التقليدية هذه المجموعة وربما يكون هذا تمهيداً لارتداد الشاعر إلى الشعر التقليدى فى آخر أعماله.

*** مجموعة " ترا اى كهن بوم وبردوست دارم" : (أحبك أيها الوطن العريق) :**

هو آخر مجموعات " مهدى" ، وقد صدرت عام ١٣٦٨ هـ.ش (١٤٠٨ ق = ١٩٨٩م) أول طبعة لهذه المجموعة التى تمثل مرحلة الارتداد إلى الأساليب القديمة فى نظم الشعر، فهو أشبه ما يكون بمجموعته الأولى (ارغنون) من حيث الشكل، إلا أنه يختلف عنه من حيث المضمون.

تتضمن اثنتين وستين غزلية ، وثمانى عشرة قصيدة ، ثلاث وعشرين رباعية، واثنين وثمانين قطعة، وثلاثة عشر مثوى، وعشرة دوبيتى، وتركيب بند واحد، واثنين خسروانى، وهو فى أربعمئة وثمانين صفحة. لن نستطيع هنا الحديث عن كل واحدة على حدة لكثرتها ، لكن سنأخذ أمثلة متفرقة لمختلف الفنون ، ففى غزلية بعنوان "روشنى خانه توئى" (أنت نور البيت) وينظمها " مهدى" على منوال غزلية من غزليات

(مولانا جلال الدين الرومى)^(*) ذكرها كاملة، ثم أتبعها بغزليته ، التي نظمها في ذكرى صديق له يدعى (عماد الدين حسن) والذي يرجوه ألا يرحل، يقول الشاعر:

أنت نور البيت ، فلا تترك البيت وترحل
عشرتكَ كالسكر فلا تتركنا وترحل
أنت أمل الجميع، نور الجميع وبشراهم
أنا لست أملاً، وأنت نورى ونارى فلا ترحل

(*) (مولانا جلال الدين الرومى) : اسمه " محمد بن محمد بن الحسين الخطيب البلخى " كنيته جلال الدين، ويلقب بالرومى، ويشتهر بمولوى . ويعتبر من أعظم الشعراء في إيران ومن أكبر شعراء الصوفية على الإطلاق في الشعر الفارسي، ولد في بلخ سنة ٦٠٤ هـ = ١٢٠٧م، رحل في طفولته إلى بلاد الروم، وقد تتلمذ جلال الدين على يد أبيه ، وقد تقابل هو والشيخ فريد الدين العطار عام ٦١٠ هـ وكان صغيراً فأهداه العطار كتاب " أسرار نامه " وبشر أسرته بأنه سيكون لهذا الطفل شأن في الطريقة، وبعد أبيه درس جلال الدين أربع سنوات في دمشق تعلم فيها الفقه وعرف بإمام الدين وعماد الشريعة، بعدها اتجه للتصوف وأصبح له مريدوه وطريقته سميت بالمولوية وظل متمسكاً بالطريقة إلى أن توفي عام ٦٧٢ هـ = ١٢٧٣م، وقد خلف مولوى إنتاجاً نظرياً وشعرياً ، لكن كتبه الشعرية أكثر أهمية وانتشاراً، ويتمثل في مؤلفين هما: المثنوى المعنوى وهو قصائد بالفارسية ويعتبر من أهم كتب الصوفية ويضم ٢٦ ألف بيت شعر، ويسميه بعض المتصوفة الكتاب المقدس الفارسي، والمؤلف الثاني هو ديوان شمس التبريزي والذي كتبه في ذكرى وفاة صديقه العزيز ومرشده إلى طريق التصوف والشعر شمس تريزي (د/ بدیع محمد جمعه: من روائع الأدب الفارسي، دار النهضة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠م ، ص ٣٠٥ : ٣١٠).

للمزيد : عن تأثر الأدب التركي والأوردي بمؤلفات الرومى، وتأثر اللغات العالمية والغربيون به. انظر شبكة المعلومات (الإنترنت) :

(<http://www.armory.com/~thrace/sufi/life.html>)

(<http://www.mevlana.org/mausoleum.htm>)

أنت نور البيت ، وأنت دفء الكوخ الصغير
أنت حبيب الروح، فلا تترك البيت وترحل. (١)

وقصيدة " جواب اخوانيهء صديق " (الرد على اخوانية صديق) ، نظمها الشاعر عام
١٣٦٢ هـ. ش (١٤٠٢ ق = ١٩٨٣ م) للرد على رسالة أرسلها له صديقه السيد "
غلامرضا صديق" و هذه الرسالة كانت عبارة عن قصيدة من ١٤١ بيتاً ، وقد أوردها
مهدى فى الديوان وأتبعها بالرد فى قصيدة طويلة نذكر منها قول الشاعر:

أيها العطوف حبيبى القديم ، صديق
منى السلام على الأحباب
شيوخ الطريق والباحثون عن الحقيقة
بحثوا كثيراً عن الطريقة الأولى
علموا من الحكمة القديمة
الماهية والوجود والجوهر
وأعطوا آذان عقول الخلق
بأمطار الحكمة شبيهة الجواهر
ونصحوا بالعدل للسلطين
كما علموا الرعايا درس الصبر .

(١) مهدى اخوان ثالث : تراى كهن بوم وبر دوست دارم، ط الخامسة، ١٣٧٦ هـ.ش ،
ص ٤١٧.

روشنى خانه توئى ، خانه بمگذار و مرو
عشرت چون شكرمارا تونغهدار و مرو
خود تواميد همه اى ، نور ونويد همه اى
من نه اميدم ، كه توئى نور من و نار و مرو
روشنى خانه توئى ، گرمى كاشانه توئى
دلبر جانانه توئى ، خانه بمگذار و مرو

وأيضاً حكمة أعمل ولا تعمل

وأيضاً الحلال والحرام

قرأوا الحكم من بزرجمهر حيناً

وحيناً آخر من قصة عدالة كسرى . (۱)

وفى قطعة " رطب نباشد بی خار " (لا رطب بلا شوك) يقدم الشاعر لنا رؤيته للحياة
التي تمتلئ بالمتناقضات ، ومع ذلك لا دوام لحال ، وعلى من يرغب فى السعادة أن
يعرف كيف يتحمل الحزن ويصبر عليه ، يقول " مهدى " : -

لو كانت لك رغبة فى الحصول على الشهد

لا تفكر فى لدغ النحل ، وتقدم عنده

ما أطرف المثل المشهور من ألف عام

وهو الذى يذكره الرودكى فى الأشعار :

(۱) المرجع السابق : ص ۳۵۳ .

ای مهربان حبیب کهن ، صدیق

از من سلام گوی احبّارا

پیران ره شناس حقیقت جوی

جُستند بس طریقتِ اولارا

از حکمتِ قدیم شناسانند

ماهیت و وجود و هیولا را

زی گوشِ هوش خلق روان کردند

باران حکمتِ گهر آسارا

گفتند پند عدل ، سلاطین را

دادند درس صبر ، رعایا را

هم حکمتِ بکن مکنِ اعمال

هم رخصتِ نباید و باید را

گاه از بزرگمهر حکم خوانند گه قصهٔ عدالتِ کسرا را

"أيها القلب، يجب أن تجرب عتاب الحسان ودلالهم
لأنه لا رطب بلا شوك ولا كنز بلا ثعبان" (١)

وفى مثنوى بعنوان "سه قطره ياداستان دوستی ها" (القطرات الثلاثة أو قصة الصداقة)
يحكى "مهدی" قصة ثلاث قطرات سقطت من سحابة يوم ما، ورغم أنها سقطت معاً،
إلا أن مصائرهما اختلفت، يقول الشاعر :

قطرة كدموع الأطفال اليتامى

شكلها صغير ، ولكن معناها عظيم

جاءت على كتف وجناح الريح

ومن القدر سقطت على حديد ساخن

ولا جرم أنها كدولة بلا اعتبار

صارت فى لحظة سقوطها ، بخار . (٢)

(١) المرجع السابق : ص ١٠٣

ورت بود سرآن کانگبین بدست آری

زنیش منج میندیش ویش نه پا را

چه طرفه زد مثل آن شهره هزاره پیش

که رودکیش کند یاد در به اشعارا :

"دلا ، کشیدن باید عتاب و نازبتان

رطب نباشد بی خار و کنز بی مارا " .

(٢) المرجع السابق : ص ٤٧٠ .

قطره ای چون اشک طفلان یتیم

صورتش کوچک ، ولی معنی عظیم

آمد و آمد ، به دوش و بال باد

از قضا برآهنی نفته فتاد

لا جرم چون دولت بی اعتبار

گشت هم در حال افتادن ، بخار

هذا حال القطرة الأولى سقطت على قطعت حديد ساخنة فتبخرت في الحال، أما الثانية فقد سقطت في جوف برعمة فامتصتها الفراشات ، أما الثالثة فيقول عنها الشاعر :

تقطرت قطرة أخرى من السماء

كعرق جبين الفلاح

جاءت على كتف وجناح الريح

حتى رأت الصدفة وسقطت فيها

تلك الصدفة ربتها في مهدها

وقصبت عليها قصة حياتها

قصة المشقة والعمل والحياة

والافتخار والعزة والضياء

ظلت هناك حتى صارت لؤلؤة

جوهرة أكثر لمعاناً من كوكب الزهرة (١)

في ديوان " ترا ای کهن بوم " قطع في رثاء الأصدقاء والمشاهير وأخرى في الدفاع عن المرأة منها قطعة بعنوان " دختر به شرط چاقو " (الفتاة تحت حد السكين) يتخذ " مهدی" من فضيلة الصدق وسيلة لبحث قضية اجتماعية هامة ، وهي قضية

(١) المرجع السابق ، ص ٤٧١ .

قطره ای دیگر چکید از آسمان

چون عرق های جبین دیهقان

آمد و آمد به دوش وبال باد

تاصدف را دید و در آن اوفتاد

آن صدف پروردش اندر مهدخویش

گفت با او داستان عهد خویش

داستان رنج و کار و زندگی

افتخار و عزت و تابندگی

ماند آنجا ، تا که مروارید شد

گوهری رخشان تر از ناهید شد ...

المرأة في المجتمع الإيراني، ويرى أن حل هذه القضية لا يتأتى إلا من خلال الصدق مع المرأة ، ومعاملتها بما يليق بأدَميتها، يقول الشاعر :

كن صادقاً مع المرأة ، فالمرأة تحب الصدق

هكذا خلقها الله العالم بالخلق.

كن صادقاً مع البشر، وكن صادقاً مع المرأة الصادقة

فلم يضل أحد أبداً عن طريق الصدق

للمرأة قلب كورقة وردة أمام الطيب والسيئ

فلا تكن أبداً شوكة مغروزة في ورقة الورد. (١)

وقد نظم " مهدي" في هذا الديوان العديد من الأشعار الوطنية بسبب الحرب العراقية الإيرانية، ويصف ما حل بقومه من فجائع نتيجة الحرب الظالمة التي فرضت عليهم من مسلمين مثلهم ، وينهى الشاعر ديوانه بشعر يتضمن هذا المعنى ، " على وزن افسانه" نيما يوشيج : فاعلاتن فعولن فعولن " . (٢)

يقول " مهدي " :

كانت حرب صدام الجنكيزي الطبع

اعتداء على قوم مسالمين

لم يتوقع قومنا هذا

ممن يتظاهر بالإسلام

يحرق أو يقتل أو يسلب

أو يشرّد الناس في كل مكان

(١) المرجع السابق : ص ٢٤٣ .

رو راست باش با زن ، زن راستی پسندد

دانای آفرینش اینسانش آفریده

رو راست باش باخلق ، بازن که راستی راست

از راه راست هرگز کس گمراهی ندیده

درپیش نیک وبد، زن دارد دلی چو گلبرگ

هرگز مباد خاری در برگ گل خلیده

(٢) محمد رضا محمدی : آواز چگور ، ص ٢٣٣.

عندما رأى شعب إيران هذا الحال
قالوا جميعاً إما الحق وإما هو
وتحت راية الاستقامة
اتحدوا متأزرين

حملوا على العدو الحقير
بجيش منظم ومتحد

أنشد الجميع مكبرين :
" ربنا الله ، ثم استقاموا " . (١)

وتعد مجموعة " ترا ای کهن بوم وبر دوست دارم ارتداداً كاملاً للشعر التقليدي،
وربما يكون من أسباب عودة " مهدي " لاسلوبه القديم في النظم: اليأس الذي انتابه في
أواخر حياته بعد أن تبددت آماله في قيام إيران التي كان يتمناها، فكان هذا الديوان
بمنايا تحية وجهها لبلاده القديمة وبكاء على أطلالها ،
وهناك سبب آخر هو أن " مهدي " لم يعد لديه القدرة في أواخر حياته على تقديم أعماله

(١) ترا ای کهن بوم: ص ٤٧٩ ، ٤٨٠ .

جنگ صدام چنگیزخو بود

در تجاوز به قومی صفا جو

خلق ما را بود این توقع

از مسلمان نمائی که بود او

یا بسوزد ، کشد ، پابگیرد

یا که آواره سازد به هر سو

خلق ایران چو دیدند زینسان

جمله گفتند یا حق ویا هو

زیر یک پرچم استقامت

متحد گشته، بازو به بازو

حمله بردند بردشمن دون

با نظامی به آئین وهمسو

جمله تکبیر گویان سروند :

" ربنا الله ، ثم استقاموا " .

بأسلوب الشعر الحر^(*)، فقد اعترف بنفسه أنه "أصبح يجد صعوبة في نظم الشعر بهذا الأسلوب بعد أن أصبح شيخاً"^(١).

(*) فالأوزان الحرة تعطى للشاعر حرية براقة ، ولابد أن يتحكم الشاعر في الحرية التي تمنحها الأوزان الحرة؛ لأن انعدام الوقفات يوجد صعوبة في اختتام السطر الشعري، ففي الشعر التقليدي نظام الشطرين ، تقدم الوقفة القسرية للشاعر مساعدة كبيرة، لأنها هي في ذاتها وقفة، فلا يبقى على الشاعر إلا أن يختم المعنى، أما في الوزن الحر فإن الوقفات الطبيعية معدومة والشاعر لا يستطيع قطع تدفق الأسطر بسهولة، وتشتد المتاعب في شعر الوصف والمناجاة لصعوبة إيقاف التدفق الطبيعي في الوزن الحر، و يجد الشاعر صعوبة في النظم بطريقة الشعر الحر حيث أن مزاياه (الحرية والموسيقى والتدفق) سببت له مشكلة في السيطرة عليها ، فإن أقل خطأ منه يكفي لدفع الشعر إلى الابتذال والعامية ، وتتحول الحرية إلى فوضى فما بالك بعيوبه وهي الإقتصار على عدد من البحور وإيراد التفعيلة وتكرارها بشكل لا يسبب الرتابة المملة.

(نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم ، بيروت، الطبعة الثامنة ١٩٨٩ م، ص ٤٠ : ص ٤٥).

(١) نادر نادر پور : طفل صد سألته أي به نام شعرنو ، مجله روزگارنو دفتر دوازدهم. بهمن ١٣٧١ هـ.ش . شماره مسلسل ١٣٢.

ثانياً: الانتاج النثرى

يتألف إنتاج "مهدى" النثرى من عدة كتب تضم خلاصة آرائه فى كافة المجالات الفنية والنقدية وفى الحياة بشكل عام، وهناك أيضاً عدة مقالات جمعها فى كتابين، والتى كتبها عن الشعراء القدماء والمحدثين وعن فنون شعرهم، إلى جانب ذلك هناك بعض القصص وهى عبارة عن قصة واحدة للأطفال ومجموعة قصصية تضم أربع قصص ، وسوف نتعرف على كل عمل نثرى من هذه الأعمال فى إيجاز .

● (بهترین اميد) : أفضل ما كتب اميد

صدر هذا الكتاب عام ١٣٤٨ هـ.ش = (١٣٨٨ ق = ١٩٦٩ م) وينقسم إلى قسمين : القسم الأول : ويحتوى على بعض الكتابات النثرية التى اختارها "مهدى" لتتشر فى هذا الكتاب، وتتناول موضوعات شتى عن قضايا الشكل والمضمون فى الشعر الفارسى من وجهة نظر "مهدى" ، وهى فى مجملها الآراء التى قدمها الشاعر فى بعض مقدمات مجموعاته الشعرية، وهى آراؤه فى شعر نيما (أسلوبه ولغته) ، ورأيه أن المهم جوهر الشعر وليس الشكل، فالعبرة بالفكر والمحتوى وليس بالقوالب الشعرية، ورأيه فى الوزن والقافية، وأيضاً يتناول هذا القسم رأى الشاعر فى الشعر الخاص بالمجتمع وأنه من الضروري ارتباط الشاعر بمجتمعه ، فهو أشد المتأثرين بالأحداث وأصدقهم تعبيراً عن آلامه وآماله، لذا فللشاعر مسئولية تجاه مجتمعه.

ثم يذكر "مهدى" فى نهاية هذا القسم أن الشاعر ينقل إحساساته التى يشعر أنه مشبع بها عند قوله الشعر، والناس فيما بعد يفسرون قوله كما يرونه.

والقسم الثانى: يحتوى على مجموعة كبيرة من أشعار "مهدى" وهى تنتمى إلى مجموعاته الشعرية الخمسة الأولى. ولا يعد هذا الكتاب مجموعة شعرية كما يذكر البعض حيث لا تعتبر كتب المختارات مجموعات مستقلة، والسبب أن هذه المختارات مجرد تجميع من الدواوين والمجموعات الشعرية . ولمهدى كتب مختارات كثيرة منها (عاشقانه ها وكبود) ، و (برگزیده شعرهاى اخوان ثالث) و (گزینه اشعار مهدى اخوان ثالث) وهذه المختارات نشرت جميعها فى حياة "مهدى" نشرها هو أحياناً ، وأحياناً أخرى نشرها بعض أصدقائه من الناشرين.

ويضم هذا القسم أشعاراً من (ارغنون) ، و (زمستان) (آخر شاهنامه) ، (ازاين اوستا)، و (پائيز در زندان) ، وهي من أفضل الأشعار التي كتبها مهدي في هذه المجموعات.

(مرد جن زده) : الرجل الممسوس :

صدرت هذه المجموعة القصصية عام ١٣٥٤ هـ.ش (١٣٩٤ ق = ١٩٧٥ م) وهي المجموعة القصصية الوحيدة لمهدي اخوان ثالث ، وتحتوي هذه المجموعة على أربعة قصص بدون مقدمة، والقصص هي :

شب عیدی : ليلة العيد

وقد كتبها " مهدي " في مشهد عام ١٣٢٧ ش = (١٣٦٧ ق = ١٩٤٨ م)

مرد جن زده: الرجل الممسوس كتبها في طهران ١٣٣٥ ش = (١٣٧٥ ق = ١٩٥٦ م)

انبوه بی شمار شاعران : زحام لامتناه من الشعراء

اژدان : الأفاعي

وقد كتبها في طهران عام ١٣٤٤ ش = (١٣٨٤ ق = ١٩٦٥ م)

وقد طبعت هذه المجموعة القصصية خمس مرات وصدرت الطبعة الخامسة عام ١٣٨٠ هـ.ش (١٤٢٠ ق = ٢٠٠٠ م) .

(بدعتها وابداع نيما) : إبداعات نيما وبدائعه

صدر هذا الكتاب عام ١٣٥٧ هـ.ش (١٣٩٧ ق = ١٩٧٨ م) ، وصدرت الطبعة الثالثة التي في أيدينا عام (١٣٧٦ ش = ١٩٩٧ م) ، وهو يعتبر الجزء الأول من مذكرات مهدي اخوان ثالث حول نيما يوشيج والتي كتبها قبل وفاة نيما وبعدها، والكتاب يدور حول ما قام به نيما في الشعر الفارسي، وما قدمه من تجديد في الشعر، بالإضافة لهذا يحتوي الكتاب على دراسات قام بها " مهدي " حول أوزان الشعر الجديد، فقد أشار إلى أهمية وجود الوزن والقافية في الشعر، وأن الوزن هو ما يمنح الشعر شكله ويكمّله، إلا أن الأوزان القديمة لم تعد تناسب الشعر الحديث من أفكار ومعاني، فكان من الضروري أن تظهر محاولات شتى لتفتيت الصورة الموسيقية التقليدية، وقد استفاد "مهدي" في توضيح المراحل التي مر بها الشعر في محاولة التخلص من الوزن القديم، والتخلص من التفعيلات التي كانت تُلزم الشاعر أن يكمل وزن البيت إلى نهايته حتى

يتم الوزن، وقد تدرجت محاولات الشعراء للبحث عن أوزان جديدة، ففي البداية حاولوا اختيار البحور غير المستعملة، كما استخدموا قوالب أشعار المراثي لنظم الموضوعات السياسية والاجتماعية واتجهوا أيضاً لاستخدام القوالب القديمة النادرة مثل المسمط، والتركيب بند والترجيع بند، وتجدد شكل التركيب بند والترجيع بند، وقد راج قالب آخر وهو (الدوبيتي) (*) ، وهو يشبه الرباعي وما زال رائجاً حتى الآن ، وهو يناسب الأشعار الحماسية والقصص، وشمل التجديد فيه تغيير أماكن القوافي وتقصير المصاريح.

وقد خصص مهدي جزءاً كبيراً يتجاوز المائة صفحة للحديث عن أنواع الأوزان والبحور في الشعر الفارسي الجديد.

وأوضح بعد ذلك أن الشعراء توصلوا إلى أن الوحدة الإيقاعية في الوزن هي التفعيلة الواحدة فهذه التركيبة الأساسية ، وليس شكل البحر المكون من عدد محدد من التفعيلات، ومن ثم اكتفوا باستخدام الأساس الإيقاعي وهو التفعيلة.

وقد حدد " مهدي " جزءاً من الكتاب للحديث عن شعر نيماء، والجزء الأخير خصصه للحديث عن "المسمط" (*) والبحر الطويل

(*) الدوبيتي : له وزن خاص به وهو الهزج المسدس المحذوف. (محمد جعفر يعقوب ، سبك خراساني در شعر فارسي ، ص ٩٨).

(*) المسمط : فن من فنون النظم ، استخدمه شعراء الفرس قليلاً، إلا أن بعضهم خصه بمزيد من العناية من أهمهم الشاعر منوچهری، ويشمل ديوانه أحد عشر مسمطاً، وهو نوع من القصائد المقسمة، وقد يكون مربعاً أو مخمساً، المربع منه، يكون في كل قسم ثلاثة أشر متفقة في الروى ويأتي الرابع منفرداً برويه موافقاً لنظائره في القصيدة كلها ، والمخمس : يكون كل قسم أربعة أشر متفقة في الروى ويأتي الشطر الخامس منفرداً في رويه.

(د إسعاد عبد الهادي قنديل: فنون الشعر الفارسي، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ١٩٨١م ، الطبعة الثاني، ص ٣١٤ ، ٣١٥).

و"الخسروانى"(*)، وأنهى الكتاب بنماذج من الأشعار.

* (درخت پير وجنگل) : الشجرة العجوز والغابة :

وهى قصة طويلة للأطفال ، وقد صدرت الطبعة الأولى عام ١٣٥٧ هـ. ش = (١٣٩٧ ق = ١٩٧٨ م) ، يقول " مهدى" فى مقدمة بعنوان " چند كلمه درباره قصه بابزرگ ترها) بمعنى (مقدمة للكبار بخصوص القصة) يقول أنه كتبها للصبية فى نهاية المرحلة الابتدائية وأوائل المرحلة الإعدادية ، وإنها وإن تكن قصة للأطفال إلا أنها تصلح للشباب، وتحمل أيضاً بعض الكلمات والمعانى للكبار، وقد حرص " مهدى" على كتابة هذه القصة بلغة سهلة وبسيطة تتناسب مع ذهن ومشاعر الأطفال ، والقصة بمثابة خطاب من "مهدى" للأطفال والشباب ، وقد كتبها بأسلوب وطريقة محببة، وتحمل فى طياتها نصائح من القدماء والأجداد للأطفال.

ويذكر " مهدى" فى مقدمة هذه القصة بالثناء والتقدير كاتب القصة الشهير "محمد على جمال زاده" رائد الواقعية، ويورد " مهدى" بعض العبارات الشهيرة من قصة "يكي بود، يكي نبود"(كان ياما كان) لجمال زاده خلال قصته، وقد أعد " مهدى " برنامجاً تلفزيونياً بمناسبة ماضى ثمانين عاماً على ولادة

(*) الخسروانى ويعنى " الطرائق الملوكية" : وهو فن من فنون النظم قديماً، من القوالب الشهيرة فى آواخر العصر الساسانى ، ويرتبط هذا قالب بالشعر الفارسى قبل الإسلام وحتى عدة قرون بعد الإسلام ، وهو من أوائل فنون الشعر التى عرفها الفرس، وكان موضوعه يدور حول مجالس الملوك، " والمدح والثناء على الملوك، ولذا سمي بالخسروانى نسبة لـ"خسرو" وهو شعر قصير فى ثلاث مصارع ، وهو قالب يصلح للأشعار القصيرة فى معانى كالغزل والوصف والأشعار الغنائية ، وقد نظم " مهدى " نوحسروانى كتقليد للخسروانى، مع الاختلاف فى المعانى والشكل العروضى. (مهدى اخوان ثالث : دوزخ ، اماسرد، ص ٢٠ : ٢٥ - بدعتها وبدايع نيما يوشيج ، ص ٣٠٩ : ٣٢٠).

الأستاذ العظيم "محمد علي جمال زاده"^(٥) ، ونعت "مهدي" الكاتب المعروف في مقدمة القصة وبالغ في ذكر ألقاب عديدة له.

وقد بدأ القصة بقوله "يكي بود ، يكي نبود، غير از خدا هيچکي نبود" (كان ياما كان ، ما كان من أحد غير الله).

وقد طبعت هذه القصة عدة طبعات آخرها التي بين ايدينا وهي الطبعة الخامسة بهار ١٣٨٠ هـ.ش = (١٤٢٠ ق = ٢٠٠٠ م) .

(٥) جمال زاده: هو سيد محمد علي جمال زاده، ابن سيد جمال الدين واعظ الهمداني المعروف بالأصفهاني، ولد في اصفهان عام ١٢٧٠ هـ.ش (١٣٠٩ هـ.ق = ١٨٩٢ م) ، سافرت أسرته إلى طهران عام ١٢٨٠ هـ.ش ، تعلم البدايات في طهران، وسافر إلى بيروت وانهى المرحلة التعليمية هناك ، وفي عام ١٢٩١ هـ.ش (١٣٢٨ هـ.ق = ١٩١٣ م) توجه إلى "باريس" ، وبقي في "لوزان" حتى عام ١٢٩٢ هـ.ش = ١٩١٤ م وانهى تعليمه الجامعي في جامعة "ديجون" بفرنسا.

نشر أول أعماله في برلين "گنج شايگان" (الكنز الضخم) ، وبعد عدة أعوام طبع قصة "فارسي شکر است" (الفارسي سكر) في جريدة "كاوه" ، اهتم بقضايا بلاده بالرغم من وجوده خارج البلاد، وله قدم سبق في تطوير فن القصة القصيرة، فقد طوع المشكلات السياسية والاجتماعية وجعلها موضعاً للقصة، وقد قام جمال زاده بالعديد من الأعمال في "جنيف" منها التدريس والترجمة ، ومن أهم آثاره المجموعة القصصية الشهيرة "يكي بوديكي نبود" (كان يا ما كان) وهي ست قصص قصيرة وبعد عام ١٩٥٦ م اعتزل العمل الرسمي وتفرغ لكتابة مذكراته وقد اختير عضواً دائماً في المجمع اللغوي الإيراني ، توفي في نوفمبر ١٩٩٧ م في جنيف عن عمر يناهز المائة عام.

(سعيد نفيسي : شکارهای نثر فارسی معاصر ، چاپ دوم ، تهران ١٣٣٦ هـ.ش ، ص ٧ وما بعدها) .

للمزيد انظر :

علي ميرزا نصاري : اسنادی از مشاهير ادب معاصر ايران، دفتر چهارم (محمد علي جمال زاده) ، سازمان ملي ايران، ١٣٨١ هـ.ش / روز نامه رستاخيز ، دوشنبه ١٢ آذر ، شماره ٩٢٤ ، ٢٥٣٦ شاهنشاهی ، ص ١٣، مقال لجمال زاده يذكر فيها اسمه بالكامل ونسبه.

* (عطا ولقای نیما یوشیج) : عطاء نیما یوشیج ولقاؤه :

صدر هذا الكتاب عام ١٣٦ هـ.ش = (١٤٠١ ق = ١٩٨٢م) ، وهو عبارة عن الجزء الثاني من المذكرات التي كتبها " مهدي " حول " نيما يوشیج " ، ويقول " مهدي " عن أسلوب الكتاب : " تناولت في هذا الكتاب أداء نيما ، والأشياء التي أحيها نيما من تراث التذاكر والأدب الفارسي " (١).

ويتناول في بقية الكتاب تحليل أشعار نيما من خلال آرائه في الشعر الفارسي وتصوراته عن الشعر الحديث ، مع مقارنة هذه الأشعار والآراء بأشعار القدماء وآرائهم .

وقد تحدث " مهدي " في هذا الكتاب عن لقائه مع " نيما يوشیج " وحديثهما معاً ، ونصائح " نيما " له ، فقد كان لـ " نيما " أسلوبه الخاص وطابعه المميز ، وقد اتخذ مهدي من أسلوبه مثلاً يحتذى به .

وقد صدرت الطبعة الثانية للكتاب عام ١٣٦٩ هـ.ش (١٤١٦ ق = ١٩٩٧ م) .

* (حريم سايه هاى سبز) مجموعة مقالات ١ : حرم الظلال الخضراء:

صدر الجزء الأول من هذا الكتاب عام ١٣٤٩ ش = (١٣٨٩ ق = ١٩٧٠م) وصدرت الطبعة الثانية لنفس الجزء التي بين أيدينا عام ١٣٧٢ ش (١٤١٢ ق = ١٩٩٢م) بعد وفاة " مهدي " ، ويحتوي الكتاب على مجموعة مقالات نشرها " مهدي " في الصحف والمجلات الإيرانية ، وقد تعددت الأهداف التي كتب من أجلها هذه المقالات فمنها ما يتناول بالنقد أعمال الشعراء الفرس من المعاصرين أو القدماء ، بالإضافة إلى الموضوعات التي تخص الثقافة والأدب الفارسي عموماً . ويتكون الكتاب من أربعة فصول ، يضم الفصل الأول مقالات نقدية إحداها عن مجموعة أشعار مختارة

(١) عطا ولقای نیما : چاپ سوم ، تهران ، انتشارات زمستان ، ١٣٧٦ هـ.ش ، ص ١١ .

لـ "أحمد شاملو" (ا.بامداد)^(*) ويتناول فيها أيضاً الحديث عن القوالب والأوزان الجديدة، وهو مقال طويل من أطول مقالات الكتاب وقد بدأ المقالة بالتعريف بانتاج الشاعر أحمد شاملو (ا. بامداد) وقد كتب "مهدي" هذا المقال عام ١٣٣٦ هـ.ش (١٣٧٦ هـ ق = ١٩٥٧ م)

المقالة الثانية في الفصل الأول (درباره زمين، شعر هـ. أ. سايه)^(*) ويتناول فيه الحديث عن ديوان "زمين" (الأرض) للشاعر هوشنگ ابتهاج (هـ.أ.سايه) ، ويذكر

(*) أحمد شاملو : (١٣٠٤ إلى ١٣٧٩ هـ.ش) = (١٩٢٥ م : ٢٠٠٠ م) ولد في طهران، اتم تعليمه الثانوي وتعلم الفرنسية والموسيقى والأدب ، انضم لحزب توده مما أدى لسجنه، بدأ نظم الشعر ١٩٥١ م، من أهم شعراء مدرسة نيما ، تخلصه الأدبي (ا. بامداد) تناولت أشعاره قضايا إيران السياسية والاجتماعية ، رشح لنيل نوبل في الأدب.

نظم شاملو ٦٩ قطعة شعر من سنة ١٣٢٦ هـ.ش إلى سنة ١٣٣٥ هـ.ش ، ومن أهم أعماله " آهنگهای فراموش شده " ، " آه ن ها واحساس " و "باغ آينه" ، "قنوس در باران" ، " مرثیه های خاك" وغيرها تصل أعماله إلى ١٤ مجموعة شعرية.

(أحمد شاملو : مجموعة آثار دفتریکم شعرها ، تهران انتشارات زمانه ، ١٣٨٠ هـ.ش).
وانظر أيضاً:

(أحمد شاملو : شبهای شعر خوشه : انتشارات گلبونه ، تهران ط ٣ ، ١٣٧٧ هـ.ش).
للمزيد من شبكة المعلومات :

أحمد شاملو وتأثير أشعاره على المناضلين والمعتقلين ومقارنتها بأشعار الشاعر العربي على أحمد سعيد (أدونيس) ، وتشبيهه بأشعاره بأغاني فيروز.

<http://www.shamlu.com>

<http://www.shamlou.org>

(*) هوشنگ ابتهاج (هـ.أ. سايه) : ولد في رشت سنة ٣٠٦ هـ.ش = ١٩٢٧ م ثم عاش في طهران ، عمل في شركة أسمنت بطهران، من أهم أعماله " زمين " (الأرض) نشر في طهران سنة ١٣٣٤ هـ.ش ، ومجموعة غزليات سياه مشق " الطعنة السوداء ، نشر في طهران ١٣٣٢ هـ.ش ومجموعة " سراب" نشرت عام ١٣٣٠ هـ.ش.
(شمس لنگرودی "محمد تقی جواهری گیلانی" : تاریخ تحلیلی شعرنو ، چاپ سوم ، جلد اول، تهران ١٣٧٨ هـ.ش ، ص ٤٨٩).

على إثره بعض الشعراء القدماء والمحدثين الذين نظموا أشعاراً عن الأرض ووردت أسماء بلادهم في أشعارهم.

والمقال الثالث (جزیره ای در خشکی زمانه) أي (جزيرة في اليابسة) وهو مقال عن الجزيرة أول ديوان شعر لـ "محمد زهري"^(*) ، وقد نشر هذا المقال في جريدة "ايران ما" الاسبوعية عام ١٣٣٥هـ.ش (١٣٧٥ ق = ١٩٥٦ م) .

الفصل الثاني يتناول عدة مقالات عن أشعار القدماء وموسيقى الشعر الحديث، وبعض آراء "مهدی" النقدية حول "دماونديه" أول و "دماونديه" دوم وهي قصائد شهيرة لملك الشعراء "بهار"^(*) والتي نظمها عام ١٣٠٠ ش (١٣٤٠ ق = ١٩١٦ م) وقد نقلها "مهدی" في المقالة من ديوان أشعار "بهار".

(*) محمد زهري : ولد في شمسوار سنة (١٣٠٥ هـ.ش = ١٩٢٦ م) ، ثم انتقل لطهران ، له مجموعات عديدة منها جزيرة طبع طهران ١٣٣٤ هـ.ش ، "شبنامه" رسالة الليل ، نشر طهران ١٣٤٧ هـ.ش وغيرها . (<http://ar.wikipedia.org>)

(*) بهار : ميرزا محمد تقی المتخلص ببهار ، ولد عام ١٢٦٦ ش (١٣٠٤ ق = ١٨٨٦ م) في "مشهد" ، نشأ في خراسان وقضى بها ٢٨ عام ثم غادرها إلى تهران . توفي عام ١٣٣٠ ش (١٣٧٠ ق = ١٩٥١ م) ، اهتم بالشعر والآداب وتعلم العربية منذ صغره ، حفلت حياته بالعديد من الأحداث السياسية والوطنية والثقافية ، ولبهار أعمال أدبية شهيرة منها (سبك شناسی) ، (تاريخ تطور شعر فارسی) ، وصحح (تاريخ سيستان) وغيره الكثير ، وقد اشتهر في عالم الشعر بديوانه الضخم الذي تجاوز ٣٠ ألف بيت في مختلف القوالب والأشكال الشعرية .

للمزيد انظر : (د/رملة محمود غانم : منظومة (كارنامه زندان) الملك الشعراء محمد تقی بهار دراسة وترجمة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، إشراف د/بديع جمعه ، كلية الآداب ، جامعة عين شمس ، ١٩٧٧ م).

يحيى أرین پور : از صبا تا نیما ، جلد دوم ، تهران ١٣٥١ هـ.ش ، ص ١٢٣ وما بعدها . عبد الحميد عرفاني : شرح أحوال وآثار ملك الشعراء محمد تقی بهار ، چاپ اول ، ١٣٣٥ ش .

وينهى "مهدى" الفصل بالحديث عن بعض العارفين والمتصوفة امثال
"ابراهيم بن ادهم"^(٥) وبعض آثاره ، وقد صدرت هذه المقالة عام ١٣٤١ هـ.ش
(١٣٨١ هـ.ق = ١٩٦٢ م).

والفصل الثالث : يتناول مقالات أولها عن "طوس الأمس هي مشهد اليوم ومقالة ثانية عن "
دوبيت" وهو فن انتشر في الأشعار الغنائية والوصفية والحماسية، وهو يشبه الرباعي
وما زال رائجاً في الشعر الحديث .

والمقالة الأخيرة تعتبر بمثابة مذكرات عن الشاعر المعروف "حافظ الشيرازي"^(٥) وهي
بمعنوان (أورده اندكه حافظ) (يُحكى أن حافظ) .

(٥) ابراهيم بن ادهم : هو أبو اسحاق ابراهيم بن ادهم بن منصور بن يزيد بن جابر تميمي
عجلي، عارف وزاهد معروف ، شهرته أبو اسحاق ابراهيم بن ادهم البلخي، أبوه حاكم اماره
بلخ، ولد في مكة ، ويقال أنه نشأ في بلخ بخراسان ، وقد هرب من أبو مسلم تاركاً خراسان
إلى نيسابور، وانشغل بالعبادة والزهد. وعندما زاع صيته هناك ، ترك نيسابور وذهب إلى
مكة . وهناك تعرف على سفيان الثوري، والفضيل بن عياض ، ويقال أنه كان طالب الإمام
أبو حنيفة، وعلى أكثر أقوال المؤرخين أنه توفي في ١٦١ أو ١٦٢ هـ / ٧٧٨ أو ٧٧٩ م.
ولا يعرف مكان قبره فالبعض يقول أنه في بغداد أو الشام وآخرون يقولون أنه في مصر أو
فلسطين. (دكتور سيد أبو طالب مير عابديني: ابراهيم ادهم ، زندكي وسخنان او، چاپ دوم،
تهران ١٣٧٩ هـ.ش).

(٥) حافظ الشيرازي : من شعراء القرن الثامن الهجري " شمس الدين محمد بن بهاء الدين"
الحافظ الشيرازي، من كبار الشعراء في الأدب الفارسي وأبرعهم في نظم الغزل ، ولد في
شيراز في النصف الأول من القرن الثامن الهجري، ونشأ هناك، اتجه منذ صغره لنظم الشعر،
واشتغل بالتدريس في مدرسة شيراز، زاع صيته في الشعر، تناول في غزلياته أغراضاً
متنوعة، وقد ترك الحافظ ديواناً كبير يشتمل على ٦٩٣ منظومة منها ٥٧٣ غزلاً ، وغزلياته
تمزج بين الغزل البشري والصوفي.

(ادوارد جرانفيل براون : تاريخ ادبيات ايران (از سعدي تاجامي)، ترجمة علي اصغر
حكمت ، تهران ، ١٣٣٧ هـ.ش، ج٢، ص ٦٦٧).
علي دشتي : نقشي از حافظ ، تهران ١٣٣٦ هـ.ش.

والفصل الأخير حجمه صغير جداً بالنسبة للفصول السابقة وهو مقالة واحدة وعنوانها (در کتابخانه كوچك من) (في مكتبتى الصغيرة) وفيها نبذات مختصرة عن بعض الكتب في مكتبة "مهدى".

وقد أشرف على إصدار جزئى هذا الكتاب وقدم لهما الأديب الإيرانى (مرتضى كاخى).

*** (حريم سایه هاى سبز) مجموعة مقالات ٢ : حرم الظلال الخضراء :**

وقد صدر الجزء الثانى عام ١٣٧٣ هـ. ش = (١٤١٣ ق = ١٩٩٤م) ويتناول أشعار القدماء و المحدثين بالدراسة والنقد ويتكون من أربعة فصول ، الفصل الأول أطولهم وهو عبارة عن خمس مقالات، المقالة الأولى تتناول كتاب (دریای گوهر) (بحر الجواهر) والثانية مقدمة لديوان " عماد خرسانى" (*) وقد نشرت هذه المقالة لأول مرة عام ١٣٤١ هـ. ش بعنوان " چند كلمه از قصه و غصه عماد" (بعض كلمات عن قصة عماد وألمه)، وقد كتب مهدى هذه المقالة عن حياته وانتاجه، والثالثة مقدمة لمجموعة شعرية لـ " شفیعی کدکنی" (*) ونشرت الطبعة الأولى ١٣٤٤ ش بعنوان (مکتوب امید) ،

(*) عماد خرسانى: من شعراء هذا القرن فهو من مواليد ١٣٠٠ هـ. ش أى فى بداية القرن ، ولد فى طوس بخراسان ، وكان صديقاً حميماً لمهدى ، نظم حوالى ٣٠ ألف بيت من الشعر فى عدة فنون وقوالب منها القصيدة والغزل والمثنوى والقطعة .
للمزيد انظر :

(حريم سایه هاى سبز (٢) : ص ٥٥ : ٩٠) .

(*) شفیعی کدکنی : ولد الدكتور محمد رضا شفیعی کدکنی فى التاسع عشر من شهر مهر عام (١٣١٨ هـ. ش ، ١٩٣٩ م) فى قرية کدکن من توابع تربت حيدرية بنيسابور. التحق شفیعی بكلية الآداب جامعة مشهد عام ١٣٤١ وحصل على شهادة الليسانس فى اللغة الفارسية عام ١٣٤٤ ثم توجه فى نفس العام إلى تهران، وحصل على درجة الماجستير من كلية الآداب جامعة تهران، وواصل الدراسة والبحث حتى نال درجة الدكتوراة فى الأدب الفارسى عن بحثه " صور خیال در شعر فارسى" ومنذ ذلك الوقت وهو يقوم بالتدريس فى كلية الآداب جامعة تهران. يمتاز شفیعی بتنوع انتاجه الأدبى ما بين التحقيق والشعر والمقالات الأدبية والنقدية ، من أهم أعماله الشعرية " در كوجه باغ خای نشابور " عام ١٣٥٠ و " هزاره ای دوم أهوى كوهى" عام ١٣٧٦ .

(حسنعلی محمدی : شعر نو نیمايى سیرى در قالب هاى نوین شعر فارسى ، نشر چشمه ، تهران ، ١٣٨١ ش، ص ١٦٣ ، ١٦٤) .

والمقالة الرابعة سنة ١٣٤٥ ش يرثي فيها موت الشاعرة "فروع فرخزاد" (٥) ، ويبيد في "مهدى" مدى حزنه وألمه ومصيبته في وفاة الشاعرة ، ويقول "مهدى" : "إن جراحى لم تندمل بعد موت نيما ، فإذا بى أواجه لهذه المصيبة الكبيرة، فقلما تجود دنيا الشعر بشاعر عظيم مثل نيما ، أو بامرأة لطيفة مثل فروغ ، بل وحقيقة ليس لى عزيزين مثليهما" ، والخامسة تدور حول "سهراب سپهرى" (٥) وهى رسالة من "مهدى" إلى أحد أصدقائه يتناول فيها أخبار سهراب وبعض أشعاره بالنقد والتحليل.

(٥) فروغ فرخزاد: ولدت فى ١٥ دى ١٣١٣ هـ.ش ، فى تهران، وتوفيت فى ٢٤ بهمن ١٣٤٥ هـ.ش فى طهران، فروغ فرخزاد ابنة محمد فرخزاد، أنهت دراستها الابتدائية فى "هنرستان كمال الملك" تزوجت فى ١٧ من عمرها برسام الكاريكاتور پرويز شاپور، ورزقت منه بابنها كاميار، انفصلت بعد ذلك، وكانت فروغ تحقر هذا الزواج وتسخر منه. = اجتهدت فى دراسة الأدب وخاصة الإنجليزى والأمريكى ، وكان لها استعداد ممتاز فى نظم الشعر الجديد. كان شعرها ذا طابع خاص له احساس وذوق وكانت الشاعرة ذات الهام عالى، من أهم مجموعاتها الشعرية "عصيان" و "تولدى ديگر". وللأسف توفيت فروغ وهى فى ريعان شبابها وفى أوج شهرتها الأدبية ، على أثر حادث سيارة أليم.

(ميترا افشار : شعر وزندگى "بيست شاعر نو پرداز" ، تهران ، چاپ اول ، ١٣٧٨ هـ.ش) ، ص ٧٩ ص ٨١ .

(٥) سهراب سپهرى: ولد فى ١٥ مهر ١٣٠٧ هـ.ش فى كاشان ، وتوفى عام ١٣٥٩ هـ.ش فى تهران ، أنهى سهراب المرحلة الابتدائية والثانوية فى كاشان وانتقل إلى تهران فى ١٣٢٢ هـ.ش ، أنهى سهراب أعماله الإدارية عام ١٣٤٠ هـ.ش ، وانتقل مرة أخرى إلى مسقط رأسه، وانصرف بقية حياته للشعر والرسم.

سافر إلى العديد من الدول منها إيطاليا ، واليابان وإلى باريس ولندن، وأمريكا وآخر سفره كان إلى إنجلترا للعلاج من مرض سرطان الدم، وتوفى فى طهران عن عمر يناهز ٥٢ عام وقبره فى كاشان. من أهم أعماله "مرگ رنگ" ١٣٣٠ هـ.ش "زندگى خوابها" ١٣٣٢ هـ.ش ، "آوار آفتاب" ١٣٤٠ هـ.ش ، "مسافر" ١٣٤٥ هـ.ش ، "ما هيچ ، مانگاه" ١٣٥٤ هـ.ش (ميترا افشار : شعر وزندگى (بيست شاعر نوپرداز) ، تهران چاپ اول ، ١٣٧٨ هـ.ش) ، ص ٨٧ ، ص ٨٨ .

الفصل الثاني : ثلاث مقالات ، المقالة الأولى عن المرحوم العلامة " محمد قزوينى " (٥) وأعماله ، وقد نشر هذا المقال فى مجلة " صدف " عام ١٣٣٧ هـ.ش = (١٣٧٧ ق = ١٩٥٨ م).

المقالة الثانية بعنوان (غنيمت جنگى يا عطيه ملوكانه ؟) بمعنى (غنيمه حربية أم عطية ملكية) ويتكلم فيه عن أن هناك خلط فى التاريخ بين غنيمه الحرب وعطاء أوهبة الملوك، وقد لاحظ " مهدي " مغالطة تاريخية ودون ملاحظته فى هذا المقال، فقد لاحظ أن بعض الكتب التاريخية ومنها كتاب (مواد التواريخ) لـ " حاج حسين نخجوانى " وهو فى تاريخ الدولة القاجارية به بعض الملاحظات فقد ذكر فى حواشيه أن بعض العطايا الموهوبة للشعب على أنها من هبات ملك إيران ، ثم ذكر فى نهاية الحديث أن الحرب والجهاد هما اللذان خلفا هذه الغنيمه، إذن فما دامت هذه الغنائم من عرق الشعوب فيرى " مهدي " أنه ولا بد ألا تنسب للملوك فليست من عطايا الملوك، لكنها غنيمه بكفاح الشعوب، وبهذا يكون هذا الكتاب التاريخى لـ " حاج نخجوانى " يحمل مغالطة تاريخية يجب أن تمحى من الجذور .

(٥) محمد قزوينى: هو محمد بن عبد الوهاب بن عبد العلى قزوينى، ولد فى (١٢٥٤ هـ.ش = ١٢٩٤ هـ.ق)، وتوفى فى (١٣٢٨ ش = ١٣٦٨ ق) عن عمر يناهز ٧٤ عام، وهو الأديب = الشهير، وترجع شهرته إلى ما قدمه من تحقيقات أدبية، وتصحيح للمتون القديمة وكتابات = التاريخية واللغوية وغيرهما. كان أبوه المرحوم ملا عبد الوهاب قزوينى ويعد من علماء عصره وبخاصة فى الأدب وتراجم العلماء ورجال الإسلام، وترجم الكثير من أحوال علماء اللغة والصرف والنحو والأدب. وقد تتلمذ محمد قزوينى على يديه وبعد موت أبيه، أكمل دراسته على يد نخبة من العلماء والأفاضل وكان يتقن بسرعة ويبدى استعداداً فوق العادة، وأنهى تعليمه فى طهران، وعندما كان يقيم فى فرنسا أصدر تصحيحاً وإحياء للمتون الفارسية القديمة مثل " تاريخ جهانگشاي جوينى " ووفق لإصدار المجلد الأول والثانى منه. وشرح أحوال المرحوم القزوينى بالتفصيل بقلمه فى أول مقال من " بيست مقاله " قزوينى المجلد الأول .

(حبيب يغمائى : علامه قزوينى، از نشرات ادارہ کل نگارش وزارت فرهنگ ، چاپ تابان ، ١٣٢٨ هـ.ش، ص ٤٧ وما بعدها).

المقالة الثالثة : يتحدث فيها عن الآيات التي يأخذها الشاعر من القرآن الكريم كتضمنين في الشعر، وقد أورد في هذا المقال كل الأمثلة التي جاءت في مجموعته الأخيرة، وذكر كذلك أمثلة تضمنيات قرآنية لشعراء آخرين منهم "بهار" و"مولوى" و"نيماء" وغيرهم كثير ، وهو من أطول مقالات الكتاب.

الفصل الثالث : وفيه خمس مقالات ، الأولى يلقي فيها الضوء على كتابين من كتب تذاكر الشعراء هما : كتاب (تحفه سامي) (تذكرة التحفة السامية) تأليف "سام ميرزا الصفوى" ابن الملك "اسماعيل الصفوى"، وقد طبع الكتاب في طهران عام ١٣١٤ ش ، والكتاب الثانى (تذكرة نصر آبادي) (تذكرة نصر الأبادي) تأليف "ميرزا محمد طاهر نصر آبادي"، والكتاب طبع في طهران عام ١٣١٧ هـ.ش . ويتناول "مهدي" دراسة الكتابين موضعاً وضع الأدب والأدباء والفنون الشعرية في العصر الصفوى.

المقالة الثانية بعنوان " حيوانهايي كه شعر مي گفتند " (الحيوانات التي قالت الشعر) ويتناول فيه الحيوانات التي ذكرت في الشعر ودار الكلام على لسانها ، وارتبطت أسماؤها بأسماء الشعراء مثل "كربه" شوشتری" و "سگ لوند" و "صادق گاو" وهم من شعراء العصر الصفوى .

المقالة الثالثة : بعنوان " حزين لاهيجي" (*) حياته وأجمل غزلياته، ويتناول " مهدي" في هذا المقال مختارات من غزليات " حزين لاهيجي" وآراء الشاعر الشاب "شفيعى كدكنى" (م . سرشك) في حياة وأشعار " حزين" ، وينهى " مهدي" المقال بأنه استمتع بقراءة

(*) حزين لاهيجي: من شعراء القرن الثانى عشر كان عمره ٧٧ عام عندما مات، ولد فى (١١٠٣) وتوفى عام (١١٨٠) ، وكان عهد انحطاط وأقول الشعر والأدب الفارسى ، له ديوان من مائة ألف بيت، وكانت أشعار ديوانه جيدة وجميلة وجديرة بالنشر والاهتمام بين الناس، ولحزين غزليات اختارها شفيعى للتعليق عليها فإذا به يقرر أنها أفضل أشعار لأفضل شاعر فى القرن الثانى عشر، ومن آثار حزين ٥٣ إيداع صغير وكبير منها ١٦ فى الفلسفة، و٤ فى علم الكلام، و٨ فى التاريخ والباقي فى الفنون والعلوم ، وله إنتاج ضخيم من الشعر حوالى ٧٠٠٠ بيت شعر يعنى حوالى ١٧٣ غزلية.

(انظر : مهدي اخوان ثالث : حريم سايه هاى سبز، ص ٢٨٦، وما بعدها).

المختارات الشعرية من غزليات " حزين " وأيضاً يوجه شكره واحترامه لجهود " شفيعى " فى هذا الشعر، ونشرت هذه المقالة عام ١٣٤٣ هـ.ش (١٣٨٣ ق = ١٩٦٤ م) .
المقالة الرابعة : مقالة قصيرة تحتوى على مقدمة أشعار " كمال اسماعيل " فى وصف مصائب حملة المغول.

المقالة الخامسة : بعنوان " آورده اند كه ، فردوسى " (يقولون عن الفردوسى ...)
وفىها يلقى " مهدى " تحية حب وتقدير على الفردوسى، شاعر الشاهنامه الشهير، وتشمل المقال على ثناء كبير للشاعر وشاهنامته، ويروى فيها حكاية الفردوسى مع السلطان محمود الغزنوى عندما ذهب إليه الفردوسى فى غزنة، وغيرها من القصص المعروفة، وهى بمثابة بحث للتعريف بالفردوسى وشاهنامته.

* (نقيضه ونقيضه سازان) : النقائض وشعراؤها

الكتاب الأخير فى إنتاج " مهدى " وقد صدر هذا الكتاب أول مرة بعد وفاة " مهدى " فى عام ١٣٧٤ هـ.ش (١٤١٤ ق = ١٩٩٥ م) وهو عبارة عن دراسة فى شعر النقائض عند الشعراء الفرس، ويحتوى الكتاب على العديد من الأبحاث التى تنقسم بين نظرية وتطبيقية، والكتاب مقسم لفقرات عديدة تبحث فى سمات هذه الظاهرة الأدبية وقواعدها وتقاليدها وأغراضها، ويقول المؤلف أنه أقدم على كتابة هذه الدراسة بسبب ما يعتبره تجاهلاً أصاب فنون الهزل والسخرية والهجاء، مما جعلها بعيدة عن الدراسة والبحث^(١).

وقد أشرف على إعداد الكتاب للنشر الألباب الإيرانى (ولى الله دروديان).

(١) نقيضه ونقيضه سازان، چاپ اول، تهران، انتشارات زمستان، ١٣٧٤ هـ.ش، ص ١٠.

الفصل الثاني

الاتجاه الرمزي في شعر "مهدى" التجديدي

تمهيد - تعريف عام بالرمز

المبحث الأول :

مصادر الرمز في شعر "مهدى"

المبحث الثاني :

ظواهر في الرمز الأدبي عند "مهدى"

تعريف بالرمز الشعري

من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في التجربة الجديدة للشعر الإكثار من استخدام الرمز كأداة للتعبير عن المشاعر التي يصعب أدائها بغيره من الأساليب ، فهو من الوسائل المهمة في الشعر إذ يعتمد الشاعر الى الإيحاء والتلميح، ويؤمن أصحاب الإبداعات الفنية بأن طبيعة الفن رمزية في الأساس .

" وكل ما تفاعلت معه ذات الشاعر ، وتجاوبت معه بصيرته من عناصر الواقع صالح أن يكون رمزاً ، شريطة أن تصبح له قيمة الرؤية الوجدانية ، وأن تنصهر الذات في الموضوع وأن تسقط عليه من أحاسيسها ، وتخلطه بحيث تصبح الذات موضوعية ، ويصبح الموضوع ذاتياً " . (١)

والرمز بمعناه الدقيق يتميز بأمرين :

" أولهما : أنه يستلزم مستويين :

مستوى الأشياء الحسية التي تؤخذ قالباً للرمز ، ومستوى الحالات المعنوية المرموز لها، وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع نحصل على الرمز .

والثاني : العلاقة بين هذين المستويين ، ويقصد بها العلاقة الداخلية بين الرمز والمرموز التي لا بد أن تكون علاقة انسجام وتمائل في الملامح الحسية وتشابه الوقع النفسي في كليهما " . (٢)

" وهذا يعنى أن الرمز كيان حسي يثير في الذهن شيئاً آخر غير محسوس أو هو شيء حسي معتبر كإشارة الى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس ، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشئيين أحست بها مخيلة الرامز " (٣) .

(1) Lehmann (A.G) : The Symbolist Aestheticin France Basil black Well , oxford , 1950 P 287.

(٢) د. محمد فتوح احمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، للطبعة الثالثة القاهرة ١٩٨٤ دار المعارف ، ص ٤٠ .

(3) The Encyclopedia britannica, volume 21 smbolicprocess.

والشاعر يعبر بالرمز لينقل الأحاسيس والمشاعر الغامضة فى النفس ويرسم
الرؤى البعيدة لتطلعاته من خلال تجربته .

" وهو يبتعد عن المعنى المباشر والصور الفوتغرافية التى تنسخ الواقع ليأتى بلغة
تنادى جميع الحواس والملكات الانسانية ، ولم تعد الأشياء عنده لها شكل ثابت
وجامد بل أصبحت متحركة لا شكل ولا لون لها ، وإنما اتخذت لون ذات الشاعر
وشكلها " (١).

" بمعنى أن الرمزية تسعى إلى خلق حالة نفسية خاصة والإيحاء بتلك الحالة فى
شعر يكتنفه الغموض ، بحيث لا نستطيع أن نحلل عقلياً تفاصيل المعانى ،
والرمزية لا تستخدم الشعر للتعبير عن معان واضحة أو مشاعر محددة بل تكتفى
بالإيحاء النفسى والتصوير العام عن طريق الرمز " (٢).

وإذا كان أساس الرمز هو تشابه الأثر النفسى وليس المحاكاة الخارجية لذا فإن
الرمز لا يقرر ولا يصف ، ولكنه يوحى ويومئ بوصفه تعبيراً غير مباشر عن
النواحي النفسية.

والرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التى يعانىها الشاعر ،
والتي تمنح الأشياء مغزى خاصاً ، وليس هناك شيء ما هو فى ذاته أهم من شيء
آخر إلا بالنسبة للنفس وهى فى بؤرة التجربة ، فعندئذ تتفاوت أهمية الأشياء
وقيمتها ، والشاعر هو الذى يكتشف ويحدد أصلح كلمة تكون رمزاً .

(١) د. عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر ، دار الشمال
طرابلس لبنان - ١٩٨٦ ، ص ١٩٣ .

(٢) د/ محمد مندور : الأدب ومذاهبه - دار نهضة مصر ، القاهرة ص ١١٢ وانظر أيضاً
فى نفس المعنى د. محمد مندور : فى الأدب والنقد - دار النهضة مصر - القاهرة ١٩٧٨
بتصرف ص ١٣٨ ، ١٣٩ .

(ومن واجب الشاعر عندما يستخدم رمزاً ما أن يخلق السياق الخاص الذى يناسب الرمز حيث إن انفصال الرمز عن سياقه يجرده من دلالاته الشعرية ، يصبح نوعاً من الرمز اللغوى أو الرياضى)^(١).

" وإذا كان الرمز يجتمع فيه الحقيقى وغير الحقيقى ، فليس معنى هذا إمكان الفصل بين الرمز و المرموز ، لأنهما وجهان لشيء واحد " ^(٢) .
" وأبسط أنواع الرمز هو أن تتصل عواطفنا بمناظر معينة نتيجة لموقف لنا معها، أو واقعة ارتبطت بها وحينذاك تتحول هذه الأشياء والمناظر إلى مثيرات تذكرنا بمضمون تلك المواقف " ^(٣).

" ومن أجل تحديد الدلالة الاصطلاحية للرمز فإن : الرمز كلمة ، أو عبارة ، أو صورة، أو شخصية ، أو اسم مكان يحتوى فى داخله على أكثر من دلالة ، يربط بينهما قطبان رئيسيان : يتمثل الأول بالبعد الظاهر للرمز ، وهو ما تتلقاه الحواس منه مباشرة، ويتمثل الثانى بالبعد الباطن أو البعد المراد إيصاله من خلال الرمز.

وهناك علاقة وطيدة بين ظاهر الرمز وباطنه . ويمكن للصورة أن تفقد قيمتها إذا حدث تنافر أو عدم انسجام بين القطبين المذكورين ، باستثناء بعض الحالات الخاصة التى يعمد إليها الشاعر بوعى أو بدون وعى ، وتخص طبيعة الرمز المستخدم ونوعه " .^(٤)

ويجب علينا ألا نخفل عن حقيقة أساسية، وهى أن الرمز فى أصله شيء ما يرتبط بشيء آخر يدل عليه أو يمثله ، أو هو شيء ما يقوم مقام شيء آخر .

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية) الطبعة الثالثة، ص ١٩٨ وما بعدها بتصرف . القاهرة ١٩٨١ م.

(٢) د. محمد فتوح: الرمز والرمزية ، ص ٤٣.

(٣) المرجع السابق ، ص ١٣٦.

(4) – www.Alwatan.com.sa/daily/2004

العدد (١٠٥٩) السنة الخامسة الثلاثاء ٤ شوال ١٤٢٥ هـ الموافق ١٦ نوفمبر ٢٠٠٤ م الناقد :

عبد الله خلف العساف : قراءه فى مصطلح الرمز الشعرى .

المبحث الأول

مصادر الرموز في شعر "مهدى"

أولاً: الطبيعية

ثانياً: الواقع

ثالثاً: الأساطير

رابعاً: الدين

خامساً: التاريخ

سادساً: التراث

المبحث الأول مصادر الرمز فى شعر "مهدى"

إن الحالات النفسية من حزن وبأس وأمل فى الحرية وطموح فى حياة أفضل وتطلع للخلاص هى المحور الذى تدور عليه الرموز فى معظم القطع الشعرية لـ "مهدى" ، ومن البديهي أن هذه الرموز إن اتفقت من حيث إنها جميعاً ذات إحياءات نفسية، فإنها تتفاوت من حيث منابعها وأشكالها.
أولاً: الطبيعة :

فتارة يستمد الشاعر رموزه من الطبيعة، ليعبر بها عن فكرة بالغة الصفاء، ومن ثم لم تعد الطبيعة مظاهر جامدة بل تحولت إلى معنى حي، ويقول نيماء: إن الرموز الطبيعية تجعل الشعر أكثر عمقاً وتأثيراً^(١). وتأثراً من "مهدى" بالأسلوب النيمائي ، فقد اتخذ من الرموز الطبيعية رموزاً لحالات الشعور المختلفة، فنجد أن الشاعر فى "قاصدك" (بذور أعواد الغاب)^(*) يرمز لحالة اليأس التى بداخله، فيقول :

بذور أعواد الغاب ! ها، أى خبر حملت؟

من أين وعمن تخبرين ؟

لتكونى رسول خير ، لكن ... لكن

بسقى وأبوابى

. تحيطين ، دون جدوى

لست فى انتظار خبر

لا عن حبيب ولا عن دار وديار قط ،

فاذهبى إلى من يملك عينا أو أذنا

اذهبى هناك فإنهم ينتظرونك

(١) نيماء يوشيج : حرفهاى همسايه ، ص ٩٥.

(*) قاصدك : بذور نوع من أنواع الغاب الذى يصنع منه الناي، وهذا النوع من النبات ينمو على جوانب البحيرات والأنهار، وتحمل الرياح بذورها عندما تتضج من جانب لآخر، وهى من البيئة الخرسانية ، وأهل مشهد يسمونه "خبركش" ناقلة الأخبار أو ساعى البريد.

یا بذور أعواد الغاب ! یا حاملة الأخبار!
فكل ما فی خاطری أعمی أصم^(۱).

ورغم أن "قاصدك" تحمل للناس جميعاً الأخبار السعيدة، إلا أن الشاعر لا ينتظر
منها أى خبر ، وهو يرمز بذلك لليأس والغربة التى يعيش فيها، فيقول أيضاً:
دعك من هذا الغريب فى وطنه.

فرسول التجارب المريرة ،

يقول لقلبی

إن كذبك ، كذب ؛

وخداك ، خداع .

یا بذور أعواد الغاب ! ها ، ولكن ... فى النهاية ... واه !
أحقاً ذهبت مع الريح

(۱) مهدی اخوان ثالث : آخر شاهنامه ، ص ۱۴۷ ، ۱۴۸.

قاصدك ! هان ، چه خبر آوردی ؟

ازكجا ، وزكه خبر آوردی ؟

خوش خبر باش ، اما ، اما

گردبام ودر من

بی ثمر میگردی

انتظار خبری نیست مرا

نه زیاری نه زدیار و دیاری - باری ،

برو آنجا که بود چشمی وکوشی باکس،

برو آنجا که ترا منتظرند .

قاصدك !

در دل من همه کورند وکرنند.

إننى معك ، تعالى ! أين ذهبت ؟ تعالى ... !
أحقاً مازال هناك خبر فى مكان ما؟
وهل بقى رماد دافئ ، فى مكان ما ؟
أو مازالت بقايا شرر فى موقد - لا أطمع أن يشتعل - ؟

يا بذور أعواد الغاب ! يا حاملة الأخبار !
إن سحب العالم ، ليلاً نهراً
تبكى فى قلبى^(١).

(١) المرجع السابق: ص ١٤٨ .

دست بردار از این وطن خویش غریب.
قاصد تجربه ها ی همه تلخ،
باد لم میگوید
که دروغی تو ، دروغ ؛
که فریبی تو ، فریب.

قاصدك ! هان ، ولی ... آخر .. ایوای !
راستی آیارفتی با باد ؟
باتوام ، آى ! كجارتی ؟ آى ..!
راستی آیا جایی خبری هست هنوز ؟
مانده خاکستر گرمی ، جایی ؟
دراجاقی - طمع شعله نمی بندم - خردك شرری هست هنوز؟

قاصدك !
ابرهای همه عالم شب وروز
در دلم میگیرند.

" ويجب على الشاعر أن يدرك العلاقة الظاهرة والباطنة بين الكلمات حتى يوصل المعانى بطريقة صحيحة إلى القارئ ، وكى يظل مخلصاً للصورة اللغوية الداخلية لابد عليه من أن يبتدع الكلمات ويبدع الصور " (١)

وقد استخدم الشاعر عدة رموز فى هذه القطعة استخداماً ربما يكون غريباً، ولكنه مناسب للحالة الشعورية التى يمر بها الشاعر، فقد رمز للحب ودفء المشاعر بالتراب الدافئ والرماد، وبقايا الشرر فى الموقد أمل فى حياة جديدة أفضل لكنه أمل ضعيف ربما لا يأتى لأن الشرر ربما لا يشتعل ، ثم يأتى بالسحب والتى هى دائماً بشير خير ورزق فى أشعار السابقين لأنها بداية هطول المطر، وإذا بها هنا تجمعت لتمطر دموعاً فى قلبه، فتزيده حزناً وشقاءً.

فقد استخدم الرمز الأساسى فى القطعة وهو " قاصدك " وهو رمز الخير والأخبار الطيبة عند كل الناس، إلا أنها بالنسبة لـ "مهدى" رمز الكذب والخداع وهى لا تأبه له ولا تحمل له أى خير.

وقد استخدم الشاعر رموزاً لم ترد فى أشعار القدماء بهذا المعنى ، دون أن يدقق فيها ويتفحصها ، وإنما ترك ذلك لإحساسه، فتوافق الشاعر مع نفسه هو ما يضمن تفهمه لما يستخدم من رموز، لكن مع مراعاة التناسب بين الرموز ومدلولاته، وقد نجح "مهدى" فى توظيف رموزه لخدمة حالته الشعورية فى هذه القطعة.

وبالطبع كانت مظاهر الطبيعة هى أكثر ما يوحى له برموزه، ذلك لأنها من أكثر العناصر تعبيراً عن المعانى التى يريد أن يوضحها فالليل بظلامه رمز للظلم والقهر والطغيان، والصباح رمز للإشراق والأمل، يقول الشاعر فى (قصه اى از شب) (قصة من الليل) :

(١) د/ عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ١٩٣ .

إنه الليل

ليلة ساكنة معتمة ممطرة

وبجوار المدينة الغافلة ، نائم مهموم في كوخ مهجور

نباح كلب يأتي صوته للأذن من بعيد،

يبدو كأنه صار قريباً.

وبجانب قبر حزين،

كلب مشغول بعظمة جافة يابسة.

وعابراً سبيل يتكلمان ويضحكان في سكون الزقاق !

قلباهما ورأساهما منشغلان بالخمير، أو بغم آخر مثير^(١).

(١) مهدى اخوان ثالث : زمستان ، ص ٨٤ ، ٨٥ .

شب ست .

شبی آرام وباران خورده و تاريك

کنار شهر بی غم ، خفته غمگین کلبه ای مهجور .

فغانها ی سگی و لگرمی آید به گوش ازدور،

بکرداری که گوئی می شود نزدیک.

کنار دخمه* غمگین،

سگی با استخوانی خشک سر گرم ست.

دو عابر درسکوت کوچه می گویند و می خندند

دل و سرشان به می ، یا گرمی انگیزی لگرم ست.

وقد استوحى الشاعر كل ملامح الليل، ففي الليل يسود السكون والظلام ونسمع صوت الكلاب وأصوات السكارى فى الحواري والأزقة، وما هذه الملامح المستوحاة من الليل إلا رموزاً لحالة الأمة، فالليل هو الظلم والقهر الذى يعيش فيه الشعب، والكلب رمز للسلطة التابعة للإستعمار الذى يلهيها بمميزات واهية رمز لها بعظمة يابسة، والشعب إما نائم مغيب مهموم، أو ثمل منشغل بالخمير أو بالهموم الأخرى. لكن الأمل فى طلوع الفجر قائم دائماً يقول الشاعر :-

إنه الليل .

ليلة قاسية مضطربة ، لكن السحر قريب .

إن لم يبك سقف عتيق لقبر .

إلا أنه حين تكسر العظمة الجافة .

بأسنان كلب مريض مُنهك ؛

تبكى امرأة فى النوم . (١)

والأمل فى ظهور الفجر أو طلوع السحر مشروط بتخلي أصحاب السلطة عن مصالحهم ، وبعدهم عن الوعود البالية والتي رمز لها بانكسار العظمة اليابسة ، ربما وقتها يستطيع الشعب التحرر ويظهر له فجر جديد .

(١) المرجع السابق : ص ٨٥

شب ست .

شبی بی رحم وروح آسوده ، اما با سحر نزدیک

نمی گرید دگر در دخمه سقف پیر .

ولیکن چون شکستِ استخوانی خشک

بدندان سگی بیمار وازجان سیر ؛

زنی در خواب می گرید.

وهنا توافق الشاعر مع قول نياما : " إذا استخدمت شيئاً استخداماً رمزياً لكى تزيد من قوة تأثير الشعر فلا بد من مراعاة التناسب بين رموزك ومدلولاتها فمثلاً يليق بـ (الصباح) أن يعبر عن الأمل ، وبـ (الليل) عن وضع مظلم متدهور أو عن الظلم . " (١)

والليل فى شعر " مهدي " يرمز دائماً للظلم والقهر الذى يعانى به شعبه ، ففي " ناگه غروب كدامين ستاره " (أى نجم يغرب فجأة ؟) يصور الليل إنساناً جباراً يكسو كل شئ بأنفاسه السوداء الباردة ، ويرمز به إلى الظلم الذى لم يدع شيئاً إلا واستولى عليه ، لكنه لم يستطع السيطرة على الشاعر يقول " مهدي " :

مع أن الليل يخيم على المدينة منذ أمد
بسحبه وأنفاس دخانه
السوداء الباردة المضيبة ،
والتي خطفت الظلال ثم محتها ،
إلأننى أخفيت ظلى عن عينيه . (٢)

ويتخذ الشاعر من فصول العام رموزاً ، فالخريف رمز لليأس والذبول ، وقد عاش " مهدي " خريفاً طويلاً فى السجن ، وإن لم يكن فى فصل الخريف بعينه ، لكنه رمز له بالخريف ، ليعبر عن مدى يأسه وحزنه فى السجن ، وأنه بالنسبة له نهاية العمر وخريف حياته ، وقد احتل فصل الخريف مكاناً كبيراً فى أشعار " مهدي " حتى إنه

(١) نياما يوشيج : حرف هاى همسايه ، الطبعة الثانية ، تهران ١٣٥١ هـ ش ص ١٤٣ .

(٢) مهدي اخوان ثالث : از اين اوستا ، ص ٩٧

باآنكه شب شهر را دير گاهى ست

بالبرها ونفسودهايش

تاريك وسرد ومه آلود كرده ست ،

وسايه هارا ربوده ست و نابود كرده ست ،

پوشاندم از چشم او سايه ام را .

سمى مجموعة كاملة باسمه "در حياط كوچك پائيز ، در زندان " (فى الفناء الصغير للخریف ، فى السجن) ، ونذكر أمثلة لاستخدام الخریف فى شعر "مهدى"، يقول فى "درين همسايه" (فى هذا الجوار) :

- لیل ، هذه الليلة أيضاً

- لیل السجن الكئيب

لیل الخریف الطویل -

مثل لیال أخرى متألّمة وحزينة ،

على المتورم والمتحجر وعلى كل شئ

الجميع نائمون ، مرتاحين بلا هموم ؛

وأنا لا أنام ؛

لا يستريح قلبی ،

فى هذا الظلام بلا شعاع نور ^(١)،

وهنا اللیل يجتمع مع الخریف ، فيجتمع على الشاعر الظلام والیأس معاً وفى شعر "خزانی" (خریف) يقول " مهدى " :-

عزیزى الخریف ا كم أنت شؤم و موحش .

هناك ، على شجرة الجنار الشابة تلك هناك

(١) مهدى اخوان ثالث : در حياط كوچك پائيز ، در زندان .. ، ص ٥١

شب ، امشب نیز

- شب افسرده زندان

- شب طولانى پائيز -

جوشبهای دگر دم کرده وغمگین،

بر آما سیده و ماسیده برهر چیز .

همه خوابیده اند ، آسوده بى وغم ؛

ومن خوابم نمى آید ؛

نمى گیرد بلم آرام

درين تاريك بى وزن ،

سقط خالياً عش ذلك اللقلق .

ذهب وذهب صياحه وغوغاؤه ؛ (١)

وهنا نرى الخريف رمزاً للزوال والذبول ، فشباب الشاعر وقد رمز له بعش طائر اللقلق وقد انتهى وسقط من على شجرة الحياة والشباب ويقول : -

عزيزي الخريف ! كم أنت بارد ومتعب .

متلى بقيت وحيداً

يا أحب الفصول لذي ،

ننشد برد صمتنا ،

خريفی ! یا طائری الحزین ! (٢)

والخريف هنا رمز لليأس والإحباط المقترن بروح الشاعر حتى أصبح هو المفضل لديه ، والخريف يشاركه وحدته ببرودته وصمته .
وأيضاً حظى فصل الشتاء باهتمام الشاعر فجعله اسماً لمجموعته " زمستان " ونظم داخل المجموعة قطعة باسمه ، وقد رمز بالشتاء لحالة الضياع والانكسار وغياب

(١) مهدي اخوان ثالث : آخر شاهنامه ، ص ٤٩

پائیزجان ! چه شوم، چه وحشتناک .

آنک ، برآن چنارجوان ، آنک

خالی فتاده لانه* آن لک لک .

اورفت ورفت غلغل غیانش ؛

(٢) المرجع السابق ، ص ٥١

پائیزجان ! چه سرد ، چه درد آلود .

چون من تونیزنتها ماندستی .

ای فصل فصلهای نگارینم ،

سرد سکوت خود را بسرائیم ،

پائیزم ! ای قناری غمگینم !

التعاطف والتآلف الاجتماعي والمشاعر الدافئة عن نفوس الناس التي يعيش فيها
المجتمع الإيراني في ذلك الوقت ، ويقول الشاعر في " زمستان " (الشتاء) :
لا يريدون الرد على سلامك ،

[الرؤوس في الجيوب]

لا أحد يخرج رأسه للرد ورؤية الأصدقاء
لا تستطيع النظرة أن ترى سوى موطئ القدم ،
فالتريق مظلم وزلق .
ولو مددت يد المحبة لأحد ،
لأخرج يده من تحت إبطه مكرهاً ؛
فالبرد قارس جداً .
الأنفاس غمام ، والقلوب متعبة وحزينة ،
الشمس والقمر ملوثان بالغبار ،
إنه الشتاء . (١)

(١) مهدي خوان ثالث : زمستان ، ص ٩٧ : ٩٩

سلامت رانمی خواهند پاسخ گفت ،

[سرها در گریبان ست]

کسی سر بر نیار نکرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را .
نگه جز پیش پرا دید ، نتواند ،
که ره تاریک و لغزان ست .
و گردست محبت سوی کس یازی ،
به اکراه آورد دست از بغل بیرون ،
که سرما سخت سوزان ست .
نفسها ابر ، دلها خسته و غمگین ،
غبار آلوده مهر و ماه ،
زمستان ست .

إنه الشتاء يجتاح المكان ، فتغلق الأبواب يصمت الناس ويرتعدون من البرد .
يقول الشاعر :

ماذا تقول الوقت متأخر ، أم صار السحر أم جاء الفجر ؟
إنه يخدعك ، فليس في السماء تلك الحمرة التي تعقب السحر .
أيها الزميل ! استمع لنا جيداً ، إنه سيل من برد الشتاء .
وقنديل السماء ضيق ، ميت أم حي ،
أيها الزميل أضىء وجه مصباح الخمر ، فقد تساوى الليل والنهار .

لا يريدون الرد على سلامك
الجو يحزن القلب ، الأبواب مغلقة الرؤوس في الجيوب الأيدي مختفية ،
الأنفاس غمام ، القلوب متعبة وحزينة ،
الأشجار هياكل بللورية ،
الأرض ميتة القلب ، سقف السماء قصير
الشمس والقمر ملوثان بالغبار ،
إنه الشتاء (١) .

(١) زمستان : ص ٩٩

چه می گوئی که بیگه شد ، سحر شد ، بامداد آمد ؟
فربیت می دهد ، بر آسمان این سرخی بعد از سحرگه نیست .
حریف ! گوش سرما برده است این ، یادگار سیلی سرد زمستان ست .
وقندیل سپهر تنگ میدان ، مرده یازنده ،
حریف ! روجراغ باده رابفروز ، شب باروزیکسان ست .
سلامت رانمی ، خواهند پاسخ گفت .
هوادلگیر ، درها بسته سر هادرگربیان ، دستها پنهان ،
نفسها ابر ، دلها خسته وغمگین ،
درختان اسکلت های بلور آجین ،
زمین دل مرده ، سقف آسمان کوتاه ،
غبار آلوده مهر و ماه ،
زمستان ست .

الشتاء رمز اليأس والانكسار إنه يحزن القلب، يغلق الأبواب ، يتعب القلوب ، ويميت القلب، يلوث السماء ، ويكرر الشاعر " إنه الشتاء " إنه الظلم والقهر الذى يراه الشاعر يظلم بلاده ، ويحكم على قومه ، ولا أمل فى بزوغ الفجر لأن ذلك خدعه ، فقد أصبح النهار مظلماً كالليل .

ومن الرموز المستمدة من الطبيعية التى حظيت باهتمام الشاعر السحب والأمطار، والتى تأتى رمزاً لليقظة وقرب يوم الخلاص فى العديد من الأشعار ، لكنها فى شعر " مهدى " لا تأتى ولا تمطر رمزاً لبعدها هذا الأمل ، فنراه يقول فى " سترون " (العقيم) :

سحابة سوداء محملة ببخار البحار

وفى أثرها سحب آخر أتى فى الطريق

انتشرت سوداء الطرف على صحراء العطشى

فانطلق صوت مهول من العطشى :

" أمطار هـى ! أمطار

ومن السعادة حمى الدم فى عروق المرضى الباردة

لكن الأمطار لم تأت

" وبعد لماذا لا تأتى الأمطار ؟ "

" لا أعرف ، ولكن هذا سحب الأمطار ، أنا أعرف . " (١)

(١) مهدى اخوان ثالث : زمستان ، ص ٤٥ ، ٤٧

سیاهی از درون کاهود بشت دریاها

به د نبالش سیاهی های دیگر آمدند از راه ،

بگسترند بر صحرای عطشان قیر گون دامن

غریو از تشنگان برخاست :

" بارانست هـى ! باران !

ز شادی گرم شد خون در عروق سرد بیماران .

ولی باران نیامد

" پس چرا باران نمى آید ؟ "

" نمى دانم ، ولی این ابر بارانى ست ، مى دانم "

ویکمل الشاعر قائلًا:

- " تحمل أبی .. يجب أن تتحمل .. "

- " أنا أعرف "

إنی أتحمل هذه الحسرة وعین الانتظار ...

لكن الأمطار لم تأت ...

- " لماذا لا تأتي الأمطار ؟ "

- " لا أعرف ، لكن هذه سحب ممطرة ، وأنا أعرف . "

- " فلتمطري أيتها السحب الممطرة ! لتمطري أيتها السحب الممطرة !

شفتای العطشى اليابسة تشتكى منی

- " يُظلم الفضاء ، ولكنها لا تمطر أبداً " (١)

سترون (العقيم) هي السحابة السوداء التي يأمل الناس في مطرها ، لكنها عقيم

لا تلد ولن تمطر أي ماء للعطشى والسحاب رمز الأمل والخلص أما العطشى في

الصحراء فهم الشعب المتطلع للأمل والحرية لكن دون جدوى .

وفي قطعة " بيوندها وباغ " (الأقارب والحديقة) نرى اعتراض الشاعر وحزنه

على المجتمع الإيراني الذي أصبح كالحديقة العقيمة أشجارها وقد رمز " مهدي "

(١) مهدي اخوان ثالث : زمستان ، ص ٤٧ ، ٤٨

- " تحمل کن پدر باید تحمل کرد .. "

- " می دانم "

تحمل می کنم این حسرت و چشم انتظار ...

ولی باران نیامد

" پس چرا باران نمی آید ؟ "

- " نمی دانم ، ولی این ایر بارانی ست ، می دانم . "

- " بیار ای ایر بارانی ! بیار ای ایر بارانی !

شکایت می کنند از من لبان خشک عطشانم .

- " فشارا تیره می دارد ، ولی هرگز نمی بارد . "

لشعبه بـ " درختان عقيم " (الأشجار العقيمة) لما يراه فيه من يأس وسلبية وتبلد
واستسلام للفقر والبطالة. يقول الشاعر :

عزائي العاجل أيتها الحديقة الوضيعة ،
بعد أن ذهب العظيم مع الرياح ،
في كل زمان ومكان السحاب غاضب من دموع السأم المحمل بالرياح
وحسرتي صامته مثل السحاب .

أيتها الأشجار العقيمة جذورك في تراب الخلاعة مختفية ،
فأى برعمة عظيمة لا تستطيع النمو من أى مكان فيك .
أيتها الأوراق إنك متسخة السدى قذرة اللحمه ،
تذكر السنين اليابسة المغبرة ،
و أى أمطار لا تستطيع تنظيفك . (١)

(١) ازین اوستا : بیوندها و باغ ، ص ٩٤

بعزای عاجلت ای بی نجابت باغ ،
بعد از انگه رفته باشی جاودان بر باد ،
هرچه هرجا ابرخشم از اشك نفرت باد ابستن
همچو ابر حسرت خامو شبارمن .

ای درختان عقیم ریشه تان در خاکهای هرزگی مستور ،
یک جوانه ی ارجمند از هیچ جاتان رست نتواند .
ای گروهی برگ چرکین تار چرکین بود ،
یادگار خشکسالیهای گرد آلود ،
هیچ بارانی شمارا شست نتواند

ويبدو الشاعر هنا غاضباً من مجتمعه لا يرى أى أمل فى رقيه أو انتصاره، خاصة وقد ذهب الزعيم ويقصد سقوط حكومة مصدق، ويرمز لشعبه بأشجار عقيمة مختبئة فى التراب، فالشعب لا يريد النهوض من التراب ولا يستطيع النمو ولا التقدم للأفضل فأى جهود يبذلها الشاعر أو غيره لن تتجح فى تنظيف هذا المجتمع فقد اختلط اليأس والسلبية بسداه ولحمته ولن تستطيع أى محاولات معالجته ، ونجد هنا نبرة حزن جديدة للشاعر فى هذه القطعة، فهو حزين ليس فقط على مجتمعه وما أصابه ، ولكن نجده أيضاً غاضباً منه ويريد أن يستفيق من سباته، ويساعد نفسه على التخلص من الفقر واليأس ، ولا ينتظر الأمطار - رمز الحرية وذهاب الظلم- فإنها لا تستطيع تنظيفه وحدها.

ثانياً: الواقع :

كما يستقى الشاعر رموزه من قلب الواقع فى صور تبدو للوهلة الأولى قريبة الغور ، لكنها لا تخلو - أحياناً - من إحياءات ذاتية عميقة (ولكى يتحقق الامتزاج التام بين الرمز وما يوحى به ينبغى أن تصفى الصورة التى يعتمد عليها الرمز ، بحيث يستمد الرمز جزئياته من الواقع ولكنه لا يقيها على واقعيتها) ^(١).
ففى قطعة " شب كه شد " (حين حل الليل) اختار " مهدى " المرأة ، وهى أداة بسيطة يستخدمها الجميع فى حياتهم اليومية، لكنه حولها إلى وسيلة يعكس على صفحاتها أعماق ذاته ويجعلها ماثلة أمامه يتأملها.
يقول الشاعر :

حين جن الليل حُمَّت المرأة
كل الأشياء التى كنت أراها فيها
- تلك السماء المظلمة -
كأنها فى نيران أحمى من نار دامية،

(١) د . فتوح : الرمز والرمزية ص ٤٣

أو أنها كوة من الاحمرار الشديد

دماء مشتعلة ، ليس فيها دخان كثيف . (١)

فهو يرى نفسه ترتعد من شدة الحمى وذلك من الظلمة واليأس الذي يعيش فيه ،
في السجن وكأنه في جهنم، بل جرى تبادل بين ما في نفسه وما يراه في المرأة،
ففي هذه نار دامية ، وفي تلك دماء مشتعلة.

يقول الشاعر :

حين جنّ الليل ثملت المرأة معي ،

ضجبت مرتعدة :

— " آه ، أيتها المرأة ، آه

يغلبني البكاء

ملقى في ضيق ، مختلق في سجنى،

آه ، أيتها المرأة ، آه

ما زلنا باقين في بداية طريق لا نهاية له ،

كانت المرأة تضج مرتعدة

ظلمها مبلل في أفاقها ،

السحاب محمل بأمطار البغض الأسود ،

حين جن الليل ، كانت المرأة باكية . (٢)

(١) دوزخ اما سرد : ص ٤٨

شب كه شد آينه تب كرد

هرچه را كه دراومى ديدم ،

— آن پريخانه تاريك —

مثل آن بود كه در دوزخى از داغ ترين آتش خون ،

يا كه درياچه اى از سرخ ترين

خون آتش ، نه در آن دود بسي ،

(٢) المرجع السابق : ص ٥١ ، ٥٢

شب كه شد آينه بامن مست ،

ضجه مى كرد و هراسان بود :

=

" والرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص ، فهو قبل كل شيء معنى خفى وإيحاء ، فالرمز هو القصيدة التى تتكون فى وعيك بعد قراءة القصيدة ، وهو الذى يتيح للوعى أن يستشف عالماً لا حدود له ، فهو إضائة للوجود المعتم ، واندفاع صوب الجوهر " (١) .

لنلاحظ قول الشاعر وهو ضائق الصدر مختقاً وكذلك المرأة تضج مرتعدة، وبذلك يتضح لنا أنها شئ يخصه، يخص أعماق نفسه التى يتأملها ، وهو يصارحها ويتكلم معها ويناشدها كأنها شخص ماثل أمامه ، وما هى إلا رمز لذاته .
واتخذ الشاعر من الساعة رمزاً لأمجاد بلاده العريقة يقول " مهدى " فى " ساعت بزرگ " (الساعة الكبيرة) :

لم نعد نتذكر منذ أى وقت
منذ أى يوم فى الأسبوع ، فى أى فصل ،
الساعة الكبيرة
بقيت كنتزار .
الذى نتذكره أن الساعة الكبيرة
فى وسط حديقة مدينتنا المليئة فخرا ،

= - " آه ، آى آينه ، آه

گریه ام گیرد

مانده درتنگ خود آزرده من زندانى ،

آه ، آى آينه ، آه

ما همان مانده به آغاز رهى نافرجام ،

ضجه مى کرد وهراسان بود .

سایه خيسانده در آفاش ،

ابرصد بغض سیه باران ،

شب که شد ، آينه گریان بود

(١) د. عبد الحمید جیدة : الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر ، ص ١٩٦ .

كانت موضوعة أعلى عمود حديدي

طوال النهار والليل

كان صوت دقاتها يصل لآذاننا .

- " ساعة مدينتنا الكبيرة !

ها، قولي

أين الشمس ،

هنا ، هذه اللحظة ، وهذا الوقت ؟

متى الشروق ؟

ومتى الغروب ؟

متى وقت السحر ؟ " (١)

(١) آخر شاهنامه : ص ١٣١ : ١٣٤

يادمان نمانده كزچه روزگار

ازكدام روز هفته در كدام فصل ،

ساعت بزرگ

مانده بود يادگار .

مانده يادمان كه ساعت بزرگ

درميان باغ شهر پرغرور ،

برسر ستونی آهنين نهاده بود .

درتمام روز و شب

تِيك و تَاك او پِگوش ميرسيد .

- " ساعت بزرگ شهر ما !

هان بكوي

دركجاست آفتاب ،

اينك ' ايندم ، اينزمان ؟

دركجا طلوع ؟

دركجا غروب ؟

دركجا كهان ؟ "

نجد هنا أن الساعة التي بقيت كتذكّار ، ترمز لمكان أمته التي كانت شامخة بين الأمم ، وهذه الأمة العظيمة هي التي كانت تحدد مصير بقية الأمم وأيّها تستحقّ البروغ وأيّها تستحقّ الزوال ، ثم يقول :

لم نعد نذكر من أي وقت

كانت قد بقيت كتذكّار ،

باقية بذاكرتنا لكن منذ سنين

وسط الحديقة العتيقة للمدينة العاهرة

ساعتنا الكبيرة قد كسرت ... (١)

وها هي الأمة قد انكسرت ، وقد استعمل " مهدي " رمزاً جديداً للتعبير عن ميراث أجداده ، وهكذا نجد أنه ارتبط بالأشياء من حوله يستلهم دائماً الأفكار الجديدة ثم يستخدمها كرموز للمعاني التي يريد التعبير عنها ، ونشعر حين نقرأ هذه الرموز وكأنه قد حل معها في عالمها .

ثالثاً: الأسطورة :

وأحياناً أخرى يستمد الشاعر رموزه من الأسطورة فهي أداة فنية ضمن عديد من وسائل الأداء الشعري وحيناً آخر كانت تتجاوز هذا الدور المتواضع إلى حيث تصبح منهجاً في إدراك الواقع ونسيجاً حياً يتخلل القطعة الشعرية ، وأساساً يركز عليه الشاعر في شعره . وكان "مهدي" من أكثر الشعراء عناية بالرمز الأسطوري، فقد كانت الأسطورة بالنسبة له تعبيراً عن واقع قومي وحضاري من ناحية ، ومن ناحية أخرى كانت تعبيراً عن ألم وانكسار نفسي لدى الشاعر ،

(١) آخر شاهنامه : ص ١٣٥

يادمان نمانده كزچه روزگار

مانده بوديادگار ،

مانده يادمان ولي كه سالها ست

درميان باغ پير شهر روسي

ساعت بزرگ ما شكسته است ...

وللأسطورة الإيرانية دورها في شعر " مهدي " الذي ابتعد عن استعمال أى أساطير أجنبية وذلك لإحساسه بغنى الأساطير الإيرانية ، وانحصرت الأصول الأسطورية التي اتخذها رموزاً في شعره فيما جمعه شاهنامة الفردوسى ، " قالشاهنامة تجمع معظم ما وعى الفرس من أساطيرهم وتاريخهم من أقدم عهودهم وحتى الفتح الإسلامى " (١)

فمن الخصائص البارزة في شعر " مهدي " إبراز الحب المفرط للأساطير والحماسة . (٢)

ونورد هنا بعض الرموز الأسطورية التي استخدمها " مهدي " في شعره ففي قطعه " قصه " شهر سنكستان " (قصة المدينة الحجرية) يقول :

أرى من علاماته أنه يشبه بهرام ،
هو نفسه بهرام العظيم ،
الذى سوف ينهض قبل يوم الحشر .
ويقوم بآلاف الأعمال المجيدة ،
وستولد بسبب عظمته آلاف العجائب .
ومن ورائه جيو بن جودرز
ومعه توس بن نوثر
جرشاسب الشجاع ، قاهر الأسود

(١) الفتح بن على بن محمد البندارى الأصفهاني : ترجمة الشاهنامة للفردوسى جـ ١ ، تحقيق

عبد الوهاب عزام . ط القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣ م ، مقدمه المحقق ص ٧٣ .

(٢) د. محمد جعفر ياحقى : (جويبار لحظه ها) ادبيات معاصر فارسى (نظم ونثر) ،

چاپ هشتم ١٣٨٥ هـ . ش تهران / ص ٩٥ .

وذلك الآخر وذلك الآخر (۱)

وهنا يستدعى " مهدى " روح أحد أبطال الأساطير " بهرام " وقد رمز له بالمخلص الذي يأتي قبل يوم الحشر ليخلص بلاده ، ولن يأتي وحده بل معه بقية القواد أبطال إيران القديمة الذين يتمتعون في الأساطير الإيرانية بمقام رفيع ، لأنهم كانوا يدافعون عن إيران ، وكانوا سبباً في عظمتها ، يأتون جميعاً لتطهير البلاد وتخليصها من كل الأعداء ، ويقول الشاعر :

ويحرقون كل ما هو دنس ، وشرير ،
ويعيدون بناء المدينة الخربة
والعلم الكاوياني حيث العظمة تحت ظله ،
ينظفون غبار السنين عن وجهه ،
ويرفعونه ... " (۲)

(۱) از این اوستا : ص ۱۷

نشاینها که می بینم در اوبهرام راماند ،
همان بهرام ورجاوند
که پیش از روز رستاخیز خواهد خاست
هزاران کارخواه کرد نام آور ،
هزاران طرفه خواهد زاد ازو بشکوه .
پس از اوگیو بن گودرز
وبا وی توس بن نونر
وگرشاسب دلیر ، وآن شیر گند آور
وآن دیگر
وآن دیگر

(۲) المرجع السابق : ص ۱۸

بسوزند آنچه ناپاکی ست ، ناخوبی ست .
پریشان شهر ویران را دگر سازند .
درفش کاویان را ، فره در سایه ش ،
غبار سالیان از چهره بزدایند ،
برافرازند "

والعلم الكاوياني رمز لانتصار الحق في الأساطير الإيرانية حيث انتصر " كاوه " الحداد الإيراني على " الضحاك " الملك الظالم الذي ترى الأساطير أنه من أصل عربي ، والعلم الكاوياني هو المرقعة الجلدية التي كان يرتديها الحداد " كاوه " عند ثورته على الضحاك وبعد انتصاره اتخذها الإيرانيون علماً وأصبحت رمزا للنصر على الأعداء .

وقد اتخذ الشاعر من هذا العلم الكاوياني رمزاً تردد في العديد من أشعاره ورمز به للتحرر من القيود وإيقاظ الشعب الغافل تارة وبلوغ الحرية والأمل المنشود تارة أخرى ، فيقول الشاعر في " طلوع " :

- بعلم أسود مهيب - قطعة خشب بالية عليها مرقعة جلدية سوداء -
يطيرهم ويسوقهم .

حتى تعلو قلوبهم عن حب الأرض الوضيع
حيث السماء ، هذه القبة البعيدة باللورية السقف ،
المكسوة بخمائلها الخضراء تدعوهم . (١)

وهنا استخدم الرجل الذي يوقظ الحمام النائم والذي رمز به للشعب الغافل استخدم العلم الأسود المصنوع من الجلد وهو العلم الكاوي ليوقظ به الشعب وهذا الرمز يذكرهم بأمجادهم وانتصاراتهم فيحثهم به على اليقظة والحرية.

وأحياناً يستخدم اسم " كاوه " نفسه كرمز للبطولات ، ففي " هي " ، فلاني ! هيج مي داني كه زندان چيست ؟ " (هي فلان ! ألا تعلم مطلقاً ما السجن ؟) يقول "مهدى " :

(١) آخر شاهنامه : ص ٦٧ ، ٦٨

بادرفش تيره' پرهول - چوبی لخت دستار سیه برسر -

می رماند شان و راندشان .

تادل از مهر زمین پست برگیرند ؛

و آسمان ، این گنبد بلور سقش نور ،

زی چمنزاران سبز خویش خواند شان .

لو أعطى مثل كاوه ذلك القائد الحداد
نيران كوة الظلم هذه ،
لسيفك الحديدى ، اللامع مثل الجواهر ،
لتوصل كل قلب أخيراً لحكمة، من هذا السجن (١) .

والشاعر هنا استخدم " كاوه " لمهارته فى حرفته فذلك البطل الشجاع كان خبيراً
بصقل السيوف ويتخيل الشاعر أن هذا سبب نجاحه وبطولته ، فلو أعطى مثله تلك
المهارة لعلم ما هى الحكمة من سجنه هذا.

من أكثر الأساطير شيوعاً فى شعر "مهدي" اسطورة البطل "رستم" (٥) حيث استلهم
أحداثها فى أكثر من قطعة، وتعد شخصية رستم هى الشخصية الأسطورية الوحيدة

(١) زندگى مى گوید : اما بازبایدزیست ، ص ٦٠ .
گردهد چون كاوه آن سالار و آهنگر ،
آتش این كوره بیداد ،
تیغ پولاد توراء، آبی همه جوهر
هردلی آخر به بندی مى رسد، زین بند .

(٥) هو رستم بن زال ورودا به وحفید سام بن نریمان ، ولد فى زمن الملك منوچهر، وقد
اشتهر بكثير من البطولات أهمها إحضار كيقباد من جبال البرز واجلسه على عرش
إيران، وقصة الخطوب السبعة وفتح مازندران وتحرير كیکاوس من الأسر، ومحاربته
آفراسیاب ملك توران طلباً لثأر سیاوش ، ومصارعة اكلان الجنى، وتخليص بيزن من
البئر ، ومحاربة اسفندیار وقتله، وبعد كل هذه البطولات اغتيل رستم على يد أخيه غير
الشقيق شغاد.

وكان رستم قد تزوج ابنة ملك سمنجان فى احدى رحلاته ، وقد طلب منها أن تربط خرزة
كان قد أعطاها إياها وتشدها على عضد المولود إن كان ولداً، وإن رزقت أنثى تربطها
بطرفها، وعندما ولدت ولداً أسمته (سهراب) ، وعندما شب سألها عن أبوه فأخبرته أنه ابن
رستم ، فجمع سهراب جيشاً من الترك وقصد إيران باحثاً عن أبيه، وخرج رستم للدفاع
عن وطنه دون أن يعرف أنه ابنه وقتل رستم ابنه سهراب ثم عرف منه وهو يحتضر أنه
ابنه ، ورأى على عضده الخرزة التى كان قد أعطاها لأمه.

البنداري : شاهنامه الفردوسي : جـ ٢ ، ص ٤٣٣ : ٤٤١ .

التي اتضحت معالمها في شعر " مهدي " يقول الشاعر في " خوان هشتم و آدمك " (المائدة الثامنة والرجيل) :

- " روى (زاد سرو) المروزي المجالس أو الموائد السبعة ،
مَنْ يذكر الأجداد الأوائل حتى آخر أبناء رستم ،
لديه الجواب لكل ما تسأله عن هذه الزمرة ^(١) .

ثم يروي مهدي المائدة الثامنة أو المجلس الثامن يقول :

" آه ،

الآن ذلك العظيم أهل الثقة وأمل إيران ،
حقاً ، إنه الآن أسد إيران ،
(تَهْمَتَن) ضخم الجثة ، البطل السجستاني ،
جبل الجبال ورجل الرجال ،
رستم بن دستان ،
سقط في قاع البئر المظلم الواسع ،
بئر الغدر والخسة ،
بئر السفلة ، بئر الظلم ،
ذلك الغدر الخسيس القذر ،
وأيضاً تلك الحيلة القديمة ،
البئر المغطى ، آه ، كم هو منفر ، هل هذه هي الحرب؟
الحرب مع بطل كهل ؟ "
أغلق عينيه
وظل مدة لا يفكر في شيء

(١) در حیات کوچک پائیز در زندان ، ص ٦٥ .

" هفت خوان را زاد سرو مرو ،

" آنکه از بیشین نیا کان تاپسین فرزند رستم را بخاطر داشت ،

وانچه می جستی ازو زین زمره حاضر داشت ،

بعد برهه فتح عینیه

فرای فرسه رخس ، وقد سال نمه من جسده ،

وتعمقت جراحه

وفقد إحساسه ووعیه ، ونام بعمق

آه

البطل الذى قتل الشيطان الأبيض ، بعدئذ

رأى الحزن كشيطان أسود،

- الحزن الذى كان حتى تلك اللحظة بطلاً مجهولاً بالنسبة له -

- نشب مخلبه فى روحه .

وظل الألم يعتصر قلبه .

.....

وهذا شغاد الوضيع ، الثعلب الحقير،

هذا المحتال ، هذا الأخ السئ !

نطفته ربما كانت نطفة "زال" الشيخ ، لكن

ليست "رودابه" مكان بذره ونموه^(۱).

(۱) در حیات کوچک پائیز در زندان ، ص ۶۹ : ۷۳.

" آه ،

دیگر اکنون آن عماد تکیه و امید ایران شهر

آری اکنون شیر ایران شهر،

تهمتن گرد سجستانی ،

کوه کوهان ، مرد مردستان،

رستم دستان ،

درنگ تاریک زرف چاه بهنادر،

- چاه غدر ناجوانمردان ،

- چاه پستان، چاه بیدران

- با زهم آن حيله دیرین،

چاه سرپوشیده ، هوم ! چه نفرت آور ! جنگ یعنی این ؟

بايك پهلوان پیر ؟ "

=

چشم هارا بست .

بعد استعراض جزء من قصة رستم التي أوردها الشاعر في قطعة "خوان هشتم و آدمك" نجد أننا أمام شاعر يستدعي رمزاً أسطورياً محاولاً توظيفه في عالمه المعاصر ، فنحن لسنا أمام راوي يقص علينا بطولات رستم، بل أمام إنسان هزيمته الحاضر ففر إلى الماضي، ليستمد منه البطولة فإذا به يجد بطله قد هزيمته الخيانة وقتل على يد أخيه ، فيرى أن هذه الخيانة هي نفسها التي أصابت بلاده ، وكأنه يريد أن يقول إن البطل لا يهزم في معركة ، بل تهزمه الخيانة.

وفي الجزء الثاني من هذه القطعة بعنوان "آدمك" (الرجيل) ، يأتينا صوت المذيع يعلن موت رستم وانتهاء الماضي، يقول الشاعر :

اسمع الحكايات الصادقة من راوي اليوم

دعك من القصة،

فقد مات بطل القصص مع القصص

وصار الآن بعيداً عتيقاً

= و دگر نامدتی چیزی نیندیشید .

بعد چندی که گشوش چشم

رخش خورش رفته بودازتن،

بسکه زهر زخمها کاریش

گوئی ازتن حس وهو شش رفته بود، وداشت می خوابید

آه ...

پهلوان کشتن دیوسپید ، آنگاه

دیدچون دیو سیاهی ، غم

- کزبرایش پهلوان ناشناسی بودتا آن دم -

- پنجه افکنده ست درجانش؛

- و دلش رامی فشارد درد .

و این شغاد دون ، شغال پست ،

این دغل ، این بد برانرند !

نطفه شاید نطفه زال زراست ، اما

کشتگاه و رستگاهش نیست رودابه

وخدمت نیران الأسطورة

فالعشق للبطل الحی

اسمعوا منا ، لقد مات الماضي

والعشق يكون للحاضر والمستقبل^(۱).

والراوی الحديث أو المذیاع هنا رمز للثقافة الغربية الدخيلة والتي انبهر الناس بها،
وترکوا أمجادهم القديمة ويريدون طمس الماضي، يقول الشاعر:

وا أسفاه ، بأی شکل

وفی أى صورة ، تجلیت الیوم ،

یا رستم ، آیا الشیخ العزیز ، یا ابن زال المسکین ؟
آه ،

فالعرق يتصبب من رأسه حتى قدمیه ،

الرجیل یغمره كله العرق^(۲).

(۱) در حیاط کوچک یائیز، در زندان ، ص ۷۸ ، ۷۹.

راستین چند وچونها بشنو از نقال امروزین
قصه را بگذار،

قهرمان قصه ها باقصه ها مرده ست.

دیگراکنون دوری و دیری ست

کآتش افسانه افسرده ست.

پهلوان زنده راعشق ست.

بشنوید از ما ، گزشته مرد،

حال را ، آینده راعشق ست.

(۲) المرجع السابق : ص ۸۰.

ای دریغا ، باچه هنجاری

درچه تصویری تجلی کرده ای امروز ،

رستم ، ای پیر گرلمی ، پور مسکین زال !

آه

از سراپایش عرق ریزد ،

آتمک کلی عرق کرده ست .

رغم أن الشاعر يرى رستم رمزاً لمجد أجداده وبطولاتهم القديمة، إلا أنه يراه الآن بشكل مختلف فهو شيخ مسكين يتصبب عرقاً، نظراً لما أصاب أمجاده من تدهور وإهمال وطغيان للثقافات الأجنبية عليها ويطلق الشاعر آهة ألم على ما آلت إليه البطولة وسيرة الأبطال.

وقد أتى الشاعر بشخصية رستم للتعبير عن نفس المعنى السابق وهو العودة لسابق المجد ليحيي به الحاضر، ، يقول " مهدي " في قطعة " آخر شاهنامه " أو (نهاية الشاهنامه) :-

- هذا العود الكسير الحزين الذي يفكر في المستحيل
مغلف دائماً بالأسرار ،
أية حكايات يرددها في نفسه ليلاً ونهاراً !
يا ذا الأنغام المضطربة أيها المسكين ! لتحتجب.
فلن يسترد رستم ابن دستان الروح من بئر الأخ الخسيس.
لقد مات ، مات ، هو مات ^(١).

بعد أن رحل الشاعر إلى الماضي طوال القطعة، يذكر بما كان لبلاده من عظمة ، إذا به يعود فيجد أنه يفكر في المستحيل ، ويفيق على الواقع، فها هو رستم بطل إيران وحاميتها قد مات، ومع صوته تستحيل عودة أمجاد الأجداد.

(١) آخر شاهنامه : ص ٨٤.

این شکسته چنگ دلتسگ محال اندیش،
جاودان پوشیده از اسرار ،
چه حکایتها که دارد روز و شب باخویش!
ای پریشانگوی مسکین ! پرده دیگرکن.
پورستان جان زچاه نابردار نخواهد برد.
مُرد ، مُرد ، او مُرد.

وفى قطعة "جراحت" (الجرح) يحكى جرحه وانكساره ويتساءل فى النهاية عن حقيقة حاله ويشكك فى كل شئ ، حتى فى أسطورة رستم أهى حق أم سراب، يقول "مهدى" :

أى ليل ، أو نهار ، أى سنة كانت ؟
أكان ذلك رستم بن دستان صدقاً
أم كان ظلاً للأمير زال* ؟ (١).

ونرى الشاعر يربط أحياناً بين رستم وأبيه زال وأحياناً بين رستم وابنه سهراب ، وأحياناً أخرى يذكر كل منهما بشكل منفصل وعندها يستخدمهم استخداماً رمزياً مختلفاً ، فعلى سبيل المثال اتخذ الشاعر من (زال) وقصته مع العنقاء رمزاً للمستحيل الذى يمل فى البحث عنه (أمير المدينة الحجرية) فى "قصه" شهرسنگستان (قصة المدينة الحجرية) ، يقول "مهدى" :

(•) زال هو أبو البطل رستم ، وقد جاء فى الأساطير الإيرانية أن (سام بن نريمان) سأل الله أن يرزقه ولداً، فولدت امرأته طفلاً جميلاً غير أنه ذو شعر أبيض كشيخ طاعن فى السن ، فظن أن ذلك غضب من الله عليه ، فتشام من الطفل وأمر به فحمل فوق جبل قاف، فرأته العنقاء (السيمرغ) فحملته وربته بين أفرأخها إلى أن بلغ سبع سنين ، فرأى سام رؤيا علم منها أنه مازال حيا وتعرف على مكانه ، فتوجه إليه وعرفت العنقاء أنه أبوه فردته إليه، وزودته من ريشها ما يحرقه إذا نابته نائبة فتغيثه عندها.

البنداري : شاهنامه الفردوسي، جلد اول ، ص ١٣١ : ١٣٥.

(١) آخر شاهنامه : جراحت ، ص ١٣٩ .

چه شبی ، روزی ، چه سالی بود ؟

راست بود آن رستم دستان

یا که سایه ی دوك زالى بود ؟

مل قلبه من روحه ، وشاخت روحه وأنهكت
ويظن أن البحث والتجوال هباء وعبث
فهو لا يبحث عن زال الكهل الذي يحرق ريشة العنقاء ويسألها الحيلة
[والمستحيل، (١)]

وفي قطعة " ابرها " (السحاب) يذكر الشاعر زال والعنقاء ضمن وصفه للسحاب،
رمزاً لبعد الأمل في الأمطار التي تحملها السحب ، وكما سبق أن ذكرنا أن
السحب التي تحمل الأمطار هي رمز للحرية والتخلص من الظلم، وهي أمل بعيد
فجعلها الشاعر كأسطورة زال والعنقاء فيقول :
والسحب التي تشبه الأمل المحترق، والاحتراق المغبر بالآلم
أسطورة شائعة حافلة بالخرافات مثل سيمرغ زال
التي تطوى حدود أقاليمها السبع تحت الجناح .
بينما لا تروى نفساً متعبة (٢) .

وفي قطعة " اژدها عفریته ای منحوس " (الحيات عفریة المنحوس) استخدم
اسطورة " زال " وذهاب أبيه سام لاحتضاره من على جبل قاف حيث تسكن العنقاء
التي أرضعته، رمزاً لصعوبة تحقق أمل ما، وهي قصة أحد رفاقه في السجن

(١) ازاین اوستا : ص ۲۰

دلش سیر آمده ازجان وجانش پیروفرسوده ست.
وپندارد که دیگر جست وجوها پوچ وپیوده ست.
نه جوید زال زر را تا بسوزاند پرسیمرغ وپرسد چاره
[وترفند،

(٢) دوزخ ، اما سرد : ص ۴۴

وابرها یی که امید سوخته وداغ دریغ اندوده رمانند.
آنکه چون سیمرغ زال افسانه آفاقند وافسون سیر،
مرز هفت اقلیمشان در زیر پر ، پویند .
وانکه خاطر گوشه پژمرده ای راهم نمی شویند .

والذى كان يحن إلى أن يكون له ابن من زوجته التى كانت سبب دخوله السجن
يقول "مهدى":

" بعد عمر من الشوق لتراب قدميه ،
لبن الطائر ، وروح الإنسان أيضاً
ذهب لإحضاره من خلف جبل قاف
بعد بضع سنوات كان معها وكان ،
قد صار أباً لابن منها
آه ! " (١).

وهنا يرمز لطول الوقت على تحقق أمل ذلك السجين فى تشوقه للأطفال كطول
الوقت الذى انتظره سام حتى علم مكان ابنه زال الذى هو روح انسان وتربية
طير ، وهذا الرمز لا يتعدى طريقة التشبيه التمثيلي العادى.

ويعد " سهراب" (٥) ابن رستم واحداً من أهم أبطال الشاهنامه أيضاً، وقد ذكره
الشاعر ليرمز به للبطولة التى يتمناها الإنسان أن تتحقق فى ولده، وكذلك لصلته
برستم، يقول " مهدى" فى " نطفه قهرمان باتوست" (فيك نطفة بطل) : -

(١) زندگى می گوید : إما باز بایدزیست ... : ص ١٠٣.

" بعد عمرى جانفشان بودن به پای او ،

شیرمرغ و جان آدم نیز

رفتن و از پشت کوه قاف آوردن برای او ،

بعد سالی چند با او بودن و بودن،

صاحب فرزند از او گشتن ،

آه ! "

(٥) سهراب ابن رستم من ابنة ملك سمنگان وعندما كان سهراب فى طريقه إلى إيران
للبحث عن أبيه رستم، أراد فتح قلعة للإيرانيين تسمى (سپید دژ) القلعة البيضاء كان
المكلف بحمايتها قائد يدعى (هجير) وله أخت موصوفة بالفروسية والشجاعة هى (گرد
آفرید) قاتلت سهراب للدفاع عن القلعة، إلى أن وقعت فى يده، فاحتالت عليه حتى عادت
إلى الحصن وأغلقت أبوابه فى وجه سهراب، لكن سهراب أحبها ولم يستطع أن ينساها.

البنداري : شاهنامه الفردوسي ، جلد دوم ، ص ٤٤٩.

يا من تأسرین بخیط جدیلتك
مائة مثل سهراب الشجاع ، ذلك الذى لم تستطع فعله
الجميلة " جرد آفرید " الشجاعة .
لكنه هو سليل شجاع لا نظير له
فهو الرجل والرجولة الحقيقية
هو حكاية رستم ، الذى لم يأت زال بأفضل منه. (١)

فى هذه الأسطر يوضح مدى شرف نسب سهراب فهو بطل ابن شجاع، ويقصد
رستم، ثم رستم البطل بن زال ولا يوجد أفضل منه.
ويكمل الشاعر قائلاً:

فتاتى ! يا فتاتى الشجاعة ، أيتها الغالية
ذكرى ذاك الشهيد ، ذلك البطل معك
فاعرفى قدره وأحبيه ، ابنتى الحبيبة .
نطفة بطل بداخلك ! (٢)

(١) زندگى می گوید: اما باز باید زیست ، ص ٩٤ : ٩٦ .
كه به تارى از كمند گیسویت گیرى
صد چنان سهراب يل را ، آنكه نتوانست
نازین گرد آفرید گرد.
ليك میراث از دلیری بی همآورد است .
مرد ومردى راستین باشد
رستم افسانه اش، زالى به ناورد است .
(٢) المرجع السابق : نفس الصفحة.

دخترم ! ای دختر کرد ، ای گرانمایه
یادگار آن شهید ، آن پهلوان باتوست .
قدر بشناس وگرامی دار، دختر جان
نطفهٔ يك قهرمان باتوست !

فى هذه القطعة يروى " مهى " قصة أحد زملائه فى السجن، زارته عروسه فى السجن وفى أحشائها جنين يتمنى هذا السجن أن يكون بطلاً، مذكراً إياها بدورها كأم تحمل نطفة بطل، ويذكر الشاعر مدى جمال هذه المرأة وقوتها لذا فقد رمز لها بالشخصية الأسطورية " كرد آفريد " .

ونرى من العرض السابق أن " مهى " نجح فى استخدام الرمز الأسطورى ، واستطاع تحويل الأسطورة إلى نبض داخلى يتخلل القطعة الشعرية، ذلك لأن نجاح الرمز الأسطورى يرجع فى الأساس إلى مقدرة الشاعر على استيعابه والاقتناع به حتى يصبح بعضاً من مشاعره وأخيلته، وقد اتخذ " مهى " من الأسطورة منهجاً لإدراك الواقع وتحليله قبل أن يكون مجرد وسيلة من وسائل الأداء الشعرى.

رابعاً: الدين :

وهناك أيضاً الرموز المستقاة من الكتب السماوية الثلاثة ، القرآن ، والإنجيل ، والتوراة ، ويأتى فى مقدمة الرموز الدينية الموظفة فى شعر " مهى " رمز المسيح وموضوع صلبه وما يحمله من دلالات وجدها الشاعر تتسجم وواقعه المعيش فردياً كان ذلك أم جماعياً .

وقد اتخذ الشاعر من معاناة المسيح مع قومه رمزاً لمعاناته مع قومه بقول " مهى " فى قطعة " مرغ تصوير " (طائر الرسم) :

وحيداً وسى الحظ ، وعلى كتفى قلم كخشبة الصليب

هل أخطأ القدر وظن أنى عيسى بن مريم ؟

لا جرم أنى كعيسى - للتجريد - فى ترك الراحة

وصلت تكبيراتي الأربع ، إلى الأفلاك التسعة والكواكب السبعة . (١)

فالشاعر يرى معاناته في سبيل إبداء رأيه وهو صاحب رأى وقلم، وتحمله الصعاب من أجل قومه وكان القلم الذي يحمله هو الصليب الذي تجسدت عليه آلام المسيح، وفي هذا رمز للآلام التي تحملها الشاعر بسبب قلمه وكتاباتهِ وقد كبر تكبيراته الأربع وهي تكبيرات الصلاة على الميت وهي رمز للراحة التي فارقت الشاعر كالمسيح.

واتخذ الشاعر من الصليب رمزاً لمعاناته هو وقومه فيقول في " آنگاه پس از تندر "
(عندئذ بعد الرعد) :

وتلك الحديقة اليقظة والمثمرة التي أشجارها
في كل جانب صارت فجأة صليبنا.
وا أسفاه (٢).

فالحديقة المثمرة التي هي مصدر سعادة وبهجة في الحياة بكثرة أشجارها في كل مكان ، كأن أشجارها يبست، وصنع منها صلبان لتعذيب الشعب، والصليب رمز للصلب والتعذيب والمعاناة.

وفي " فسانه " (الخرافة) يصور الشاعر حالة من الإغتراب التي يعيش فيها الشاعر، فهو يرى النجوم ترسم وتجسد آلامه في الصليب يقول:

(١) در حیات کوچک پائیز ، در زندان ، ص ٦٣.

روان تنها ود شمنکام ، وبر دوشم قلم چون دار
مگر با عیسی مریم غلط کرده ست تقدیرم ؟
چو عیسی لا جرم - تجرید را - در ترک آسایش
به نه گنبد رسید و هفت اختر ، چار تکبیرم.

(٢) از این اوستا : ص ٤٨.

وآن باغ بیدار وبرومندی که لشجارش
در هر کناری ناگهان می شد صلیب ما.
افسوس .

- هذه الليلة ترسم صليبا ، أيتها النجوم !
فنهضت من فراش الظلمة والسكون^(١).

وقد اتخذ " مهدي " من صورة المسيح الذي يسكن السماء ، رمزاً لرفعة السماء
وطهرها وبعدها عن المنال، وقد استلهم هذا الرمز من القرآن الكريم، يقول الله
تعالى : (إِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ ارْفَعْكَ إِلَيْنَا وَمُطَهِّرٌ مِنَ الَّذِينَ كَفَرُوا
وَجَاعِلُ الَّذِينَ اتَّبَعُوكَ فَوْقَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ ثُمَّ إِلَيْنَا مَرْجِعُكُمْ فَأَحْكُمُ بَيْنَكُمْ
فِيمَا كُنْتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ)^(٢).
ويقول سبحانه وتعالى : (بَلْ رَفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزاً حَكِيماً)^(٣).

وقد ورد هذا الرمز في قطعة " چاووشی " (الحادي) والتي يصور الشاعر فيها
نفسه حادياً يقود قافلة تقف عند مفترق ثلاثة طرق ، الأول طريق الراحة والسعادة
والثاني طريق نصفه عار ونصفه شهرة والثالث طريق بلا عودة وبلا نهاية،
ويختار الشاعر الطريق الثالث، فهو لا يريد الراحة ولا يقبل أنصاف الحلول ،
ويكمل "مهدي" قائلاً:

تعال نحمل زاد الطريق،
ونسير نحو طريق العودة
أنت تعلم أن هذا السفر ليس نحو السماوات مطلقاً.
دعك فهذه السماء الطاهرة،
مرتع أشخاص كالْمسيح والآخرين^(٤).

(١) زمستان : ص ١١٥.

- امشب صليب رسم کنيد، ای ستاره ها ! .

برخاستم ز بستر تاریکی وسکوت.

(٢) سورة آل عمران : آية ٥٥.

(٣) سورة النساء : آية ١٥٨.

(٤) زمستان : ص ١٤٥.

بیاره توشه برداریم،

وهو لن يسافر نحو السماء ، فالسمااء طاهرة تليق كسكن للأطهار مثل المسيح،
وهنا اختار المسيح كرمز لما لاقاه المسيح في حياته الدنيا من صعب وآلام وها
هو يسكن السماء، ربما يريد أن يوضح أن السماء الطاهرة تليق بمن تحمل الآلام
والصعب في حياته ، وليست مكاناً لمن لم يتحملوا المتاعب ولم يجاهدوا في
حياتهم بعد، فهم ليسوا أهلاً لها.

وقد اتخذ من السيدة مريم أم السيد المسيح رمزاً للطهر والعفاف ، واستعار صفاتها
ليصف بها محبوبته في " غزل ٨ " ، يقول الشاعر :

أما أنت ، يا أفضل وأعز

ويا ألطف مخاطب،

لكنك ، وبلا شك عجيبة،

مريمية أكثر من مريم ، تلك المرأة التي انجبت طفلاً من روح الله

طاهرة أنت ، طاهرة وعظيمة ونجيبة^(١).

وإن كان الطهر والمكانة العظيمة من صفات السيدة مريم فهي الصورة المذكورة
لها في القرآن الكريم في قوله تعالى : (وَإِذْ قَالَتِ الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاكِ
وَطَهَّرَكِ وَاصْطَفَاكِ عَلَى نِسَاءِ الْعَالَمِينَ)^(٢) .

= قدم در راه برگشت بگذاریم.

تودانی کاین سفر هرگز بسوی آسمانها نیست

بهل کین آسمان پاک ،

چراگاه کسانی چون مسیح و دیگران باشد.

(١) در حیاط کوچک پائیز، در زندان : ص ٣٩.

اماتو ، ای بهترین ، ای گرامی

ای نازین تر مخاطب،

اما تو ، بی شک عجبی.

مريم تراز مريم ، آن زن كه زائيد طفل خدا را

پاكی تو ، پاك و بزرگ و نجیبی.

(٢) سورة آل عمران ، الآية ٤٢.

ونجد أن هذا الرمز كثير الاستعمال حتى في الحياة العادية فإذا أردنا أن نمدح امرأة بالطهر ذكرنا أنها كمریم العذراء ، وبذلك يكون هذا الرمز مسطح وشديد الوضوح ، فهو أقرب للتشبيه.

وقد استخدم الشاعر رموزاً دينية أخرى من القرآن منها ذكر " أهل الكهف" يقول "مهدى" :

رواة القصص المنسية
لا يقبل أحد عملتنا ولو بمليم
كأنه غريب عن الملك
أو عن زوال أسرته المنقرضة
وقد نستيقظ بعد حين من هذا النوم المسحور
مثل نوم أهل الكهف
فنفرك العيون ونقول : ها هو طرف القصر الذهبي للصبح الرقيق.
لكن دقيانوس لا يموت .
واه ، واه ، وا أسفاه . (١)

(١) آخر شاهنامه : ص ٨٦ .

راویان قصه های رفته از یادم .
کس به چیزی ، پایشیزی ، برنگیرد سکه هامانرا .
گوئی از شاهی ست بیگانه .
یا زمیری دودمانش منقرض گشته .
گاهگه بیدار میخواستیم شد زین خواب جادویی ،
همچو خواب همگان غار ،
چشم میمالیم و میگوئیم : آنک ، طرفه قصر زرنگار صبح شیرنیکار
لیک بی مرگ ست دقيانوس .
وای ، وای ، افسوس . "

يرى " مهدي " قومه يعيشون في غفلة ونوم عميق ، حتى يبدوا كغرباء في بلادهم ، ويرمز لنومهم بنوم أهل الكهف لطوله ، ولكنهم مع الأسف ليسوا كأهل الكهف ، لأن دقيانوس الملك الكافر الذي كان يحارب الفتية الذين لجأوا إلى الكهف فراراً منه ، هذا الملك مات قبل استيقاظ أهل الكهف ، وعندما استيقظوا وجدوا الدين قد انتشر والعدل قد حل بالبلاد ، وهذا عكس الذي يحدث لقوم الشاعر فدقيانوس لم يمت ، ويرمز بهذا لاستمرار الظلم والظلام الذي يعيش فيه الشعب .

" وميدان التشكيل الفني للرمز يتسع لنشاط الشاعر بحيث تبرز فيه موهبته الشعرية ومقدرته الفنية ، وذلك أن الشعراء حين يشكلون الرمز إنما يقومون بصياغته صياغه إيحائية في عملية الإبداع الفني " . (١)

وقد اتخذ " مهدي " من الجبال المذكورة في القرآن لكریم رموزاً ، منها جبل الجودی وهو جبل معروف هبطت عليه سفينة سيدنا نوح ويقال أنه ربما يكون في أرض الموصل (٢) ، وقد اتخذ الشاعر رمزاً لطهره وعلو شأنه ، قال تعالى : (وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكَ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ) (٣)

والجبل الآخر جبل الطور وهو جبل معروف في سيناء في مصر ، وقد ذكر جبل الطور أكثر من مرة في القرآن الكريم قال تعالى : (وَشَجَرَةً تُخْرُجُ مِنْ طُورِ سَيْنَاءَ تَنْبُتُ بِالذُّهْنِ وَصَيْنَغٌ لِلْأَكْلِينَ) (٤) ، وهو جبل مبارك كلم الله تعالى سيدنا موسى عليه ، قال تعالى : (فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ) (٥) .

وقد تأثر الشاعر بهذين الجبلين واتخذهما رمزاً للطهر والبركة يقول الشاعر :

(1) The Encyclopedia amircana , volume 26 , symbol .

(٢) العلامة جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي : تفسير الجلالين ، ص ٢٩١ .

(٣) سورة هود : آية ٤٤ .

(٤) سورة المؤمنون : آية ٢٠ .

(٥) سورة القصص : آية ٢٩ .

في "مشعل خاموش" (المصباح المنطقي) : -

وينبوعك الطاهر ذلك من هذه الصحراء الصخرية
كان بعيداً جداً ، ولا يعرف أى شخص
إن كان من جبل الجودي ، أو من جبل الطور^(١).

وقد استخدم الشاعر أكثر الجبال طهراً وقداًسة للتعبير عن مدى طهر هذا ينبوع،
وقد أتى بالأصل ليبدل على معنى.

خامساً: التاريخ:

وقد كان التاريخ كذلك من المصادر الغنية التي يستقى الشاعر منها شخصياته،
متخذاً من هذه الشخصيات أقنعة معينة، ليعبر عن موقف يريده، و ليحاكم نقائص
عصره ، وقد استدعى الشاعر الأحداث التي وقعت بين الإمام موسى الكاظم
والخليفة العباسي هارون الرشيد، وأدت إلى دخول الإمام موسى الكاظم السجن
بأمر من الخليفة هارون الرشيد، موضحاً أن الناس يلقون في السجن رغم نسبهم
وفضلهم كما ألقى الإمام موسى رغم فضله ونسبه الذي لا يختلف عليه الشيعة
ومنهم الشاعر، ويقول الشاعر في قطعة " اين دعا راما درم آورده از قزوین " (أنت
أمي بهذا الدعاء من قزوین) والتي تدور حول زميل له في السجن أسمه "ميرفخرا"
بعثت إليه أمه بدعاء ، تنصحه بتلاوته ليخلصه الله من السجن ، فهو دعاء منسوب
إلى الإمام موسى الكاظم، دعا به في سجنه، يقول الشاعر:

" كانت العجوز تقول "

صباح سبع جمع قبل صلاة الصبح وبعدها

كانت تقول لي ، أنني يجب أن أقرأ هذا الدعاء وأنا على وضوء
بعد ذلك سوف تتحرر يقيناً

(١) زمستان : ص ٨١.

وآن پاك چشمه* تو ازین دشت دیولاخ
بس دور و دور بود ، وندا نست هیچ کس
کز کوهسار جودی ، بکوه طور بود.

كانت العجوز تقسم بالشيخ والرسول
كانت تقول لي : لا تحزن بعد يا بني^(١).

وبين تصديق سجين وتكذيب آخر، تختلف آراء السجناء في هذا الدعاء،
فأحدهم يؤمن بهذا الدعاء، وأنه سبب في الحرية ، يقول الشاعر :
صدقت أمك، هذا أساس السعادة
هذا دعاء خاص بالسجين،
لا نظير له ومجرب ، إنه وثيقة الحرية
هذا الدعاء، أقول بوضوح، إنه من إمامنا السابع نحن الشيعة
الذي كان أسير حبس هارون
الإمام موسى الكاظم (ع) ، خليفة الإمام الصادق (ع)
هذا الدعاء منه وله تأثير مائة جيش
إنه واحد من الأدعية
التي لا يجب أن يتطرق إليها الشك^(٢).

(١) زندگی می گوید: اما باز باید زیست ... ، ص ٧٢.
" ... پیرزن می گفت :

هفت صبح جمعه من ، پیش از نماز صبح وبعد از آن
این دعا را با وضو باید بخوانم، او به من می گفت
بعد از آن دیگر یقین آزاد خواهی شد .
پیرزن به پیر و پیغمبر قسم می خورد .

او به من می گفت دیگر غم مخور فرزند !

(٢) المرجع السابق ، ص ٧٤.

راست گفته مادرت ، این مایه شادی ست.

این دعای خاص زندانی ،

بی نظیر است ومجرب ، خط آزادی ست .

این دعا ، واضح بگویم ، از امام هفتم ما مردم شیعه ست.

که اسیر حبس هارون بود .

حضرت موسای کاظم (ع) ، جانشین حضرت صادق (ع)

این دعا از اوست ، با تأثیر صد لشکر

این یکی از آن دعا هایی ست

که نباید هیچ در تأثیر آن شک داشت ... "

ويحاول سجين آخر أن يقنع زملاءه بأن هذا الدعاء ليس هو الوسيلة للخروج من السجن، لأنه لو كان له قوة تخلص من يدعو به، فلماذا لم يخلص الإمام موسى الكاظم نفسه، لقد ظل الإمام في السجن حتى توفي بعد سنين في السجن يقول الشاعر :

الإمام موسى بن جعفر (ع) ، الذي يقال أن هذا الدعاء له
كان في سجن هارون لسنوات كاملة ،
وكان يقرأ هذا الدعاء المؤثر ، والحرز المجرب
صباح الجمع ، ولياليها أيضاً
كان يلتجئ إلى الله الذي ليس كمثلته شيء.
بضع سنوات وهو يقرأ هذا الدعاء؛
وفي النهاية مات في ركن من سجن هارون^(١).

والشاعر يتخذ من الإمام موسى رمزاً للمصلحين الذين يحاولون تبصرة الشعب بأخطاء الحكام، وأن كل مفكر لا تروق له تجاوزات الحكام مع شعوبهم يكون جزاؤهم السجن، وهذا ما حدث للشاعر نفسه ولن تشفع له أفكاره ولا أشعاره لتخرجه من سجنه كما لم تشفع للإمام موسى حتى مات.

(١) زندگی می گوید : اما باز باید زیست .. ، ص ٧٥.

حضرت موسی بن جعفر (ع) هم ، که گویند این دعا از اوست
سال های آزکاری را که در زندان هارون بود ،
این دعای پرائر ، حرز مجرب را
صبح های جمعه ها می خواند ، شب هائیز
التجابر حضرت بی چون حق می برد .
چند سالی این دعا را خواند ؛
عاقبت هم گشه " زندان هارون مُرد ! "

وفى شعر آخر يتخذ الشاعر من شخصية "يزيد بن معاوية" ^(١) رمزاً للضلال والذى قبضته هي نفسها قبضة "شمر" ^(٢) ، تلك القبضة التى قتلت الحسين ، فلا شئ يصدر عنه إلا الشر والفساد، كما كان قتل الحسين سبباً فى الجحيم الذى سيصلاه يزيد، فإن الشرور فى هذه الدنيا تجعلها جحيماً فى نظر الشاعر يقول "مهدى" :

جف بحرنا وصار صحراء قاحلة

حاضرنا سيئ والأسوأ منه غدنا

صارت دنيانا كآخرة يزيد

بسبب هذا المظلم القلب والشيطاني الصفة الشمرى القبضة ^(٣).

(١) هو ابن معاوية بن أبى سفيان الخليفة الأموى، وكان يزيد سئ السيرة ورفض سيدنا الحسين بن على مبايعته فهو ليس أهلاً لتولى أمر المسلمين ، وخرج الحسين وآل بيته وأصحابه ، وبعد أحداث طويلة وخيانة أهل الكوفة، وصل الحسين إلى كربلاء، عرض عليه أن يبايع يزيد فرفض الحسين ، واضطر الحسين إلى القتال وليس معه من الرجال ما يكفى، وسقط أصحابه الواحد تلو الآخر، وسقط الابن الأكبر للحسين قتيلاً، واشتد العطش بالحسين فاقترب من الفرات يريد أن يشرب ، فحمل عليه رجال اليزيد وكان كبيرهم شمر بن ذى الجوشن وخر الحسين قتيلاً واجتزأ رأسه، وحمل رأسه الشريف إلى ابن زياد ومنه إلى يزيد فى دمشق، وكانت هذه الأحداث سبباً لكره المسلمين والشيعة خاصة ليزيد وأعوانه، واشتد كره الشيعة لبنى أمية الذين كانوا يكرهونهم أصلاً بسبب استيلائهم على الحكم من يد على وآله.

للمزيد فى هذا الموضوع انظر بن جرير الطبرى: تاريخ الرسل والملوك . ج ٥ ، تحقيق محمد أبو تالفضل إبراهيم. القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ م، ص ٣٨١ وما بعدها.

وانظر ابن الأثير: الكامل فى التاريخ ، بيروت ، ١٩٧٩ م ، ج ٤ ، ص ١٩ وما بعدها.

(٢) شمر بن ذى جوش ، من قتلة الحسين، كان أول أمره من ذوى الرياسة فى هوازن ، كان مقيماً فى الكوفة، إلى أن قدم الحسين فكان من قتلته ، وأرسله بن زياد يحمل رأس الحسين إلى اليزيد فى الشام، قتل على يد أتباع المختار الثقفى عام (٦٦ هـ - ٦٨٦ م) وألقيت جثته للكلاب. انظر الكامل لابن الأثير : ج ٤ ، ص ٩٢.

(٣) از اين اوستا : ص ٩٠

خشكيد وكوير لوت شد دريامان

=

وهنا يتكلم الشاعر عن حياته التي أصبحت قاحلة لاحاضر فيها ولا مستقبل، فالدنيا مظلمة كآخرة يزيد وهي رمز لشدة الظلمة التي يعانيها الشاعر.

وقد يستقى الشاعر رموزه من التراث ، وهو كالاسطورة مظهر من مظاهر اللاشعور الجماعي وانعكاس له ، وتأتى أهميته الفنية من قدرته على التحدث إلى الجماعة بما يعيش في وجدانها العام، إذ يلمس وتراً مشتركاً ما تكاد تحركه يد الشاعر حتى تهتزله مشاعر الآخرين^(١).

سادساً: التراث:

والتراث الإيراني أثرت فيه بشكل واضح المعتقدات الدينية القديمة، حيث تعبر عن روح قومية إيرانية تهدف إلى إحياء مجد إيران التليد؛ ولهذا كان استلهام "مهدى" لهذه المعتقدات في أشعاره من قبيل إحياء أمجاد بلاده ، فهذه المعتقدات الدينية ومن أهمها الزردشتية تمثل في إيران المعاصرة نزعة قومية أكثر منها دينية، وقد تأثر "مهدى" بهذه المعتقدات ضرورياً مختلفة من التأثير اختلفت باختلاف الاتجاه الفكري المسيطر عليه في مراحل الابداعية العديدة.

وتعد الديانة الزردشتية الديانة الأولى في إيران قبل الإسلام ، والكتاب المقدس عند الزردشتين هو (اوستا) الأوستاق، وتقوم هذه الديانة على تقديس النار، وتنقسم إلى قوى الخير يمثلها (اهورامزدا) وقوى الشر ويمثلها (أهر يمن)^(٢).

= امروز بد وازآن بتر فردامان

زين تيره دل ديو صفت مشتي شمر

چون آخرت يزيد شد دنيا مان .

(١) الرمز والرمزية : ص ٣٢٢.

(٢) حامد عبد القادر : زردشت الحكيم نبي قدامى الإيرانيين . مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٦ م،

ص ٤٠ وما بعدها. للمزيد في هذا الموضوع انظر

حسن بيرنيا : تاريخ إيران القديم من البداية حتى العهد الساساني ، القاهرة ،

مكتبة الأنجلو ، ١٩٧٩ م ، ص ٣١٤. محمد معين : مزدیسنا و تأثیر آن در ادبیات پارسی،

تهران ١٣٢٦ هـ . ش ، ص ٦٤ وما بعدها.

ولذلك فإن آهورامزدا هو رمز الخير لدى الشاعر ، وينسب إليه كل مظهر جميل،
يقول " مهدى " :

ليلة طاهرة آهورائية
تجلت بأجمل مظهر
عظمة خالدة ذات روح جميلة^(١).

ويقول في " سعادتي ؟ آه "

فجر سعيد وهادي ، ومدينة نظيفة ومنيرة.
في هذا الصباح الأهورائي ،
كل شيء فيه واضح وحالم^(٢).
في هذا الصباح الأهورائي .
يشبه الفلك عميق الضياء ، نفساً هائلة
صباح مضى وجمعة سعيدة^(٣).
تتبختر السعادة ، ترفع رأسها في كل مكان
مزينة ، وبعظمة آهورامزدية^(٤).

(١) از حیات گوچک ، در زندان ، ص ١٧

شب پاک اهورائی .

تجلی کرده بازیباترین جلوه

شکوه جاودانه ، روح زیبائی.

(٢) المرجع السابق، ص ٩١.

پگهای شاد و آرام ست و شهری شسته و روشن .

درین صبح اهورائی،

که هر چیزی درخشان ست و رؤیائی.

(٣) نفسه ، ص ٩٣

درین صبح اهورائی

سپهر ژرف روشن ، خاطری آسوده راماند.

صبح روشن آدینه ای شاد ست.

(٤) نفسه ، ص ٩٨

سعادتی می چمد ، سرمی کشد هرجای ،

به آذین ، باشکوه اورمزدائی .

ويقول في " صبح " (الصباح) :

في هذا الصباح الأهورائي العظيم والظاهر
اسألك يا مزدا اهورا ، يا اهورا مزدا (١).

ويقول في " وندانستن " (واللامعرفة) :

كانت ليلة أهورائية طاهرة
وكانت جليلة (٢).

وهكذا نرى أن " آهورا مزدا " في شعر مهدي، هو رمز الخير، ويرى الشاعر في احترامه احتراماً لإيران القديمة، وتقديراً للقومية الإيرانية.

وفيما سبق نجد أن استخدام الشاعر لهذا الرمز جاء كمجرد إشارة في محور الحديث أو في تسيير الأحداث ، فالرمز هنا شديد الوضوح والتسطيح.

وأيضاً استخدم الشاعر " أهريمن " ممثل قوى الشر عند الزردشتية استخداماً رمزياً، فهو ينسب إليه كل قبيح وشرير ، فهو السبب في كل المساويء، واتخذ رمزاً في قطعة كاملة، وبنى عليه كل ما حدث في الدنيا من شرور حيث يصف الليل وما يفعله بالدنيا ورمز له بأهريمن ليبين مدى شره، يقول مهدي في شعر بعنوان " اين است كه " (هاك هو الذي....)

عندما يختفى الضوء المنير
تظلم الدنيا وتثير الخوف ؛
ويتلون كل شيء بلونها المظلم الأسود
إنه الأهريمنى الظالم المخادع

(١) ازین اوستا : ص ٧٤

در این صبح بزرگ شسته وپاک اهورائی
زتومی پرسم ای مزدا اهورا، ای اهورا مزدا !

(٢) المرجع السابق: ص ٧٩

يك شب پاک اهورائی
بود وپیدا بود .

إنه عدو الضياء ؛ إنه لص
يبسط نفوذه منتصراً .
وجوه الكائنات ، بمهارة
يصورها مسوخاً مدقوقة
مثل شكل الجذام ، الموحش
فى نوبته التى يحكم فيها
لا يبقى أى شئ على لونه
كل ما هو كائن ، يفقد لونه
النوم والسواد هو ما يصنعه (١).

ويقول فى " آدمك " (الرجل) وهو يصف سيطرة الحضارة الغربية ممثلة فى
المذيع والتلفزيون، وتخلى الناس عن سماع تاريخهم وبطولاتهم ، وهو يكره هذا
الصندوق الإفرنجى الدجال، فيصوره بأنه الشيطان الأهرمنى،

(١) دوزخ اما سرد : ص ٦٨ ، ٦٩

چون روشن روشنان فروميرد ،
تاریگ شود جهان وخوف انگیز ؛
دیگر همه چیز رنگ اوگیرد .
او آهرمنى ستمگر وخیره ست .
او دشمن روشنى ست ؛ اودزدی
برگستره قلمروش چیره ست .
اوچهره کائنات را چالاک ،
تصویر کذبیه مسخ کوبیکش ؛
چون هندسه جذام ، وحشتناک .
در نوبت اوکه حکم ها راند .
هیچیز به رنگ خود نمى ماند .
هرچیز که هست ، رنگ خود بازد .
خواب است وسپاهی ، آنچه او سازد .

يقول الشاعر :

من داخل الصندوق السحري الافرنجي،
الذئب - الثعلب ، سارق الطرف الدجال
من نطفة افرنجية، وأم افرنجية جديدة ،
فهو أكثر نجلاً من الأهرمى اللص؛^(١)

وقد اهتم " مهدي" بالنار كرمز للنور والضياء، ولأنها مقدسة فى الديانة
الزردشتية، فهى عند " مهدي" تمثل الجذوة الطاهرة للمجد الإيراني التليد، والتى
غطاها التراب، فهى تحتاج إلى من يتعهد لها لتشتعل من جديد ، يقول الشاعر فى
شعر بعنوان : " درين همسايه " (فى هذا الجوار) :

"..أيها الشهم ! ، أيها الكريم !

لا تمر هكذا بلا اعتناء

أقسم عليك بالنار الأهورائية الطاهرة

لا تنظر بهذه المذلة إلى رمادى البارد.

فما زالت فى أعماق أعماق قلبى نار باقية ،

ولو أن البرودة والخراب والألم يغمرنى من قمة رأسى إلى أخمص قدمى^(٢).

(١) در حياط گوجك پائيز، در زندان : ص ٧٧.

از درون جعبه جادوى فرنگ آورد ،

گرگ - روبه طرفه طرارى ست افسونكار

از فرنگى نطفه ، از ینگى فرنگى مام،

اينت افسونكار تر اهرمنى طرار ؛

(٢) المرجع السابق : ٥٢

" .. جوانمردا ! جوانمردا !

چنين بى اعتنا مگذر

ترا با آنرپاك اهورائى دهم سوگند !

بدین خواری مبین خاکستر سرم .

هنوزم آتشی در ژرفنای ژرف دل باقی ست،

اگرچ اينك سراپا سردى وويرانى ودرم .

ويرى الشاعر أن النار موجودة لأنها الحل لإنارة هذا العالم الذي أظلم بعد أن سيطرت عليه الحضارة الأوروبية ، وقد اتخذها رمزاً لأمجاده ووسيلة للفخر بعنصره الفارسي، وبث الأفكار الشعبوية، فيقول الشاعر في قطعة " آب وآتش " :
(الماء والنار) :

كنا ناراً مقدسة ، وماء الحياة فينا.
ناراً ذات شعلات زرقاء جميلة^(١).

لكن النار لم تبق على طهرها، وتوهجها، فقد نثر عليها ماء الشؤم والظلم، فانطفأت وهي تصرخ ، والماء هنا رمز للحضارات الدخيلة المختلفة والتي أثرت على حضارة آلاف السنين، إنها ليست صرخة النار بل صرخة الإيراني الذي فقد ماضيه وكتب عليه أن يعيش حاضراً لا يد له في صنعه، وربما تكون هي صرخة الشاعر نفسه، يقول " مهدي " :

للماء والنار قرابة قديمة
النار التي ينثر الماء عليها، فتصرخ.
لقد كنا ناراً مقدسة ، نثروا علينا الماء.
ماء الشؤم والظلمة والظلم.
فانطلقت صرخة، صرخة ممزوجة بالألم ،
إنها نفس صرختي تلك الصرخة الحزينة^(٢).

(١) زمستان : ص ١٢٠

ما مقدس آتشی بودیم و آب زندگی درما.
آتشی باشعله های آبی زیبا .

(٢) زمستان : ص ١٢١

آب وآتش نسبتي دارند ديرويه.
آتشی كه آب می پاشند بر آن ، می كند فرياد.
ما مقدس آتشی بودیم ، برما آب پاشيند .
آبهای شومی وتاریکی وبی داد.
خاست فريادی، و درد آلود فريادی .
من همان فريادم، آن فرياد غم بنياد.

ويكمل الشاعر في الثناء على النار كرمز للطهر والشوق لاستعادة أمجاده
" اين ست كه.... " (هذا الذي ...) يقول مهدي :

هذه التي أثنى عليها هي النار
تلك المضيئة الطاهرة، الحية اليقظة ،
التي تعلو الروح الثائرة وتسمو بها^(١)

ونلاحظ مما سبق ذكره أن الرموز التراثية في شعر " مهدي " تأتي كعنصر ضمن
عناصر أخرى في القطعة، أي أن هذا النوع لا يشكل الركيزة الأساسية التي يبنى
عليها الشعر، بل تكاد أن تكون هذه الرموز مستخدمة استخداماً سطحياً غير
عميق. فيما عدا بعض القطع مثل قطعة " آب و آتش " (الماء والنار) اتخذ الشاعر
الرمز التراثي إطاراً عاماً للقطعة يتحرك ضمنه. وكذلك في " اين است كه ... " .

(١) دوزخ اما سرد : ص ٦٩

اين است كه مي ستايم آتش را ؛
آن روشن پاك ، زندهء بيدار ،
نستوه وبلند ، روح سرکش را

المبحث الثاني

ظواهر في الرمز الأدبي عند "مهدي"

- التكثيف
- تراسل الحواس
- المعادل الموضوعي
- الغموض

المبحث الثاني : ظواهر في الرمز الأدبي عند " مهدي "

سبق أن وضعنا أن الرمز الأدبي تركيب لفظي يستلزم مستويين :
" مستوى الصور الحسية التي تؤخذ قالباً للرمز ومستوى الحالات المعنوية التي
نرمز إليها بهذه الصور الحسية ". (١)

وبما أن الرمز رؤية شعرية ذاتية تعيد تشكيل الواقع وصياغته ، فإن معنى ذلك أن
الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاءً وتجريداً ، ولكن هذا المستوى
التجريدي لا يتحقق إلا بتفقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها ، لأنه يبدأ من
الواقع ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده إلى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقتها
الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤية الذاتية للشاعر ،
فحين نقرأ قول "مهدي" في قطعة (طلوع) :

النافذة مفتوحة

والسماء جلية

زهرات السحاب العقيم في غلالة السماء المشرقة

تتتابع متصاعدة ، كدرج بلوري ، جلية

ونظرتي كعصفور ولید نهض في وقت السحر

وصعد شيئاً فشيئاً بلا حذر للأوج البعيد ومن هذا الطيران ،

متعتي كمتعة رجل يطير الحمام (٢)

(١) د. محمد فتوح أحمد : الحداثة الشعرية الأصول والتجليات ، دار الغريب ،
القاهرة ٢٠٠٧ م ، ص ١٤٠ .

(٢) مهدي اخوان ثالث : مجموعة آخر شاهنامه ، طلوع ص ٦٥ .

بنجره بازست ،

وآسمان پیداست .

گل به گل ابرسترون درزال آبی روشن

ربما يقصد الشاعر بهذا العنوان (طلوع) طلوع فجر جديد للحرية ، أو سطوع أمل جديد في حياة أفضل ، والشاعر هنا يأخذ من الواقع بعض الجزئيات ولكنه يجردها من معانيها ويحملها بمعان جديدة ، فالنافذة ليست بمعناها المعهود ، بل لعل الشاعر لم يكن يحدثنا عن نافذة إطلاقاً ، وإنما يرمز للأمل في الحرية بالنافذة وهي مفتوحة أي أنه أمل متاح للجميع ، ثم يأتي بكلمة " جلية " و " مشرقة " ويليهما " بللورى " و " لامع " ومن هذه الكلمات يتضح لنا أنه ركز على الخطوط المشعة دون الدخول في تفاصيل المرائي الحسية.

فالأمل يشترك مع " السماء " في الجمال والبعد وصعوبة المنال. إن كل جزئيات الرمز ليست لها قيمة في ذاتها بل تتبع قيمتها من وظيفتها الإيحائية في البناء العام للرمز ، فكل من " النافذة " و " السماء " و " السحاب " و " العصفور " لا يعنى منفرداً أكثر من دلالاته الوضعية، ولكنه يعنى الكثير حين أصبح عضواً حياً في جسم الرمز.

فالرمز سمة في الأسلوب وليس سمة للكلمات ، فالكلمات تتآزر في علاقة رمزية ، وتتآزر الرموز الجزئية تآزراً كلياً يخلق في القصيدة نبضاً شعرياً شاملاً ، فيصبح العمل الشعري أكثر إحكاماً وإثارة .
يقول " مهدي " :

النافذة مفتوحة

والسماء تبدو على مرمى البصر .

كبحر عميق ،

مياهه رقيقة ناعمة

= رفته تابام برين ، چون آبگینه پلگان ، بیداست

من نگاهم مثل نوپرواز گنجشك سحر حیزی

پله پله رفته بی پروا باوجی دور وزین پرواز ،

لذتم چون لنت مرد کبوتر باز

تتساب إلى أعماقه

قطع من السحاب مثل درج من الثلج

ونظرتي سمكة متوقدة وحائرة في هذا البحر (١)

في هذا المرئي (المنظر) الثاني للسماء ، يرمز الشاعر للأمل بالصفات التي تليق به، فهو بحر عميق وفي نفس الوقت واسع ورقيق ، ونظراته - أو أفكاره كما يريد أن يقول - في هذه المرة سمكة حائرة بعد أن كانت في المقطع السابق عصفوراً وليداً يتعلم الطيران وأياً كانت في كلتا الصورتين فالعصفور لا يستطيع العيش بلا تحليق في السماء والسمكة لا تحيا بدون ماء البحر، وكذلك الأفكار لا تستطيع الحياة بدون أمل في الحرية .

" والشعر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة التي نستخدمها في حياتنا اليومية ثم إنه كذلك لا يفسر لنا الأشياء تفسيراً منطقياً في بعض الأحيان ، وهذا لأننا اعتدنا أن نتعامل باللغة في وضوح أما الشاعر فيدرك الأشياء إدراكاً أبعد مدى مما نصنع ، ولا يجد في ألفاظ اللغة العادية ما يشرح به إدراكه هذا فيخترع الألفاظ وصور التعبير، والاختراع خيال ومنطق الخيال غير منطق الواقع ،

(١) المرجع السابق ، ص ٦٦

بنجره بازست ،

وآسمان درچارچوب دیدگه پیدا .

مثل دریا ژرف ،

آبهایش ناز و خواب مخمل آبی .

رفته تا ژرفاش

پاره های ابرهمچون پلگان برف.

من نگاهم ماهی خونگرم وبی آرام این دریا .

وعندئذ تصير لكلماته أبعاد جديدة ، والشعر الجديد لا تفهم ظواهره العميقة سريعا
والرموز تجعل الشعر أكثر عمقاً واتساعاً وثراءً ، على أن تأتي طبيعية مناسبة
لموقعها وليدة الشكل والموضوع والأحاسيس" (١) .

ولنستمع هنا للشاعر وهو يسأل في " وندانستن " (اللامعرفة) :

الآن هذا السائل يسأل

السائل : " كنت أسمع

أنه طالما بقى العالم فهناك حدود

بين المعرفة

واللا معرفة

قل أنت يامزدك ! ماذا تعرف ؟

عن هذا الحد الخفى

ما هو ؟

وذلك الذى هناك كم وكيف يعرف

من هو ؟ "

مزدك : " أنا لا أعرف سوى ما أرى هنا "

السائل : " أم أنك لا ترى سوى ما تعرف "

مزدك : " أنا لا أعلم ماذا هناك أو أين يوجد هناك "

بودا : " أيدور الكلام عن نفس المعرفة والرؤية أم اللا معرفة "

زرتشت : " آه ، مزدك ليتك كنت رأيت مدينة الأسرار هناك

أهرمن هناك ، أهورا أيضا "

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ١٩٢ بتصرف .

بوذا : " الصحراء العريضة بلا روح أيضا "
السائل : " أليكون الله هناك ؟

[ها ؟

[أيمكن أن يكون الله هناك ؟" (١)

(١) مهدي اخوان ثالث : مجموعة آراين اوستا ، ص ٨٠، ٨١

اينك اين پرسنده مي پرمد —

پرسنده : " مي شنيد ستم

تاجهان باقي ست مرزي هست

- بين دانستن

- وندانستن

- توبگو ، مزدك ! چه ميداني ؟

انسوي اين مرزنا پيدا

چيست ؟

وانكه زانسو چند وچون دانسته باشد

كيست ؟ "

مزدك : " من جز اينجائي كه مي بينم نمي دانم "

پرسنده : " ياجز اينجائي كه مي داني نمي بيني "

مزدك : " من نمي دانم چه آنجا ياكجا آنجاست "

بودا : " ازهمين دانستن وديدن

ياندا نستن سخن مي رفت "

زرتشت : " آه ، مزدك !كاش مي ديدى

شهربند رازها آنجاست

اهرمين آنجا ، اهورا نيز "

بودا : " بهندشت ني روانا نيز "

پرسنده : " پس خدا آنجاست ؟

[هان؟

[شايد خدا آنجاست ؟"

" اللامعرفة " وتعنى الجهل بكل ما يخص الغيبيات وكل ما لا يعلمه الإنسان عن العالم الآخر ، ويجمع فى هذه القطعة كل الذين يعتقد الشاعر أنهم أصحاب إصلاح ومعرفة ، وهم عناصر متباعدة فى المكان والزمان غاية التباعد، حيث جمع الشاعر بين " مزدك " و " بوذا " و " زرتشت " ولكنها سرعان ما تأتلف فى إطار شعورى واحد ، وهو ما يعرف بظاهرة التكثيف فى الرمز .

وهذا الأسلوب المكثف فى القطعة السابقة لم يأت به الشاعر اعتباطاً بل كثف فى كل شخصية رمزية ممن ذكرهم أفكاره عن طريق إجابته على سؤال وفى النهاية توصل الشاعر للفكرة الرئيسية التى يريد أن يوضحها من هذه الرموز ، وهى أنه لا أحد منهم يعرف الحقيقة الغيبية أين الله ؟

والرمز فى هذه القطعة يبدأ من العنوان " وندانستن " (واللامعرفة) وهو رمز غاية فى التركيز والتجريد ، وهو يوحى بما لا يقبل التحديد ومن ثم كانت قيمته فى شكله مثلما هى فى إيحائه .

و" اللامعرفة " ترمز لأشياء كثيرة ربما يقصد بها الشاعر الحدود بين العقل والغيبيات ، أو الحدود بين الدنيا والآخرة ، ربما السؤال عن ذات الله وما وراء الحياة وتبين أن هذا السؤال لا يستطيع أحد الإجابة عليه وربما يكون قد ذكر كل هذه الأشياء ، لأن ما يجمع بينها كلها شئ واحد هو (اللامعرفة) .

وننتقل إلى قطعة أخرى، إذ يقول " مهدى " فى شعر (ميراث) :

أملك فراءً قديماً ،

تذكراً بالياً قديماً ملطخاً بغيار الأيام

يشبه كهلًا خالداً

بقى لى كميراث من أجدادى ، لهذه الأيام المغبرة (١)

(١) مهدى اخوان ثالث : مجموعة اخر شاهنا مه ص ٣٣

- پوستينى كهنه دارم من ،

- بادگارى ژنده پيراز روزگاراني غبار آلود .

- سالخوردى جاودان مانند

مانده ميراث از نياكانم مرا ، اين روزگار غبار آلود .

يتكلم الشاعر عن ميراثه من أجداده ويقصد به الميراث الفكرى والثقافى والذى رمز له بالفراء البالى المغبر من القدم ، وقد اتسخ الفراء بالغبار كما تتلوث الأفكار والثقافات بما هو دخیل عليها .

والشاعر يعتمد فى تكوين بعض الرموز على تراسل معطيات الحواس (حيث يوحى بأثر نفسى معين يدخل فى نطاق إحدى الحواس باستخدام لفظ يستمد منه من نطاق حسى آخر بغية نقل الوقع النفسى على أكمل وجه ممكن ، وهروبا من ضيق الدلالة الوضعية ونضوب إحياءاتها) .^(١)

" وهناك التراسل بين معطيات الحواس والإنسان، بحيث أصبحت جزئيات الواقع ذات القيمة الإيحائية للشاعر تتبادل مع الإنسان وتستعير منه صفاته البشرية"^(٢) وقد استخدم " مهدى" هذا النوع من التراسل بين معطيات الحواس والإنسان ، فيقول:-

ما أكثر ما سعى أبى بكل جهد بروحه وقلبه ،

فربما يجدد هذا الفراء

وفجأة هب طوفان غاضب دام .

وحين فتحت عيني ، رأيت شفاها عطشى عند ساحل نهر (كشف) الجاف،

وفرائى البالى العتيق معى .

وأنا أيضاً لسنوات أكثر من هذه

أردت تجديد هذا الفراء

بآلاف الأكمام المتسخة الأخرى صحت بحرقه

" لا كان هذا ! وليكن ذاك ! "

وفجأة ثار إعصار قاس أسود^(٣)

(١) د/ محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ط٣ دار النهضة العربية القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٤٢٤ .

(٢) محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر : ص ١٣٥ .

(٣) مهدى اخوان ثالث : مجموعة آخر شاهنامه ، ص ٣٦ ، ٣٧ =

ونرى هنا " الطوفان" وهو أمواج وسيول من المياه " غاضباً " والغضب صفة بشرية وقد خلع الشاعر عدة صفات إنسانية أخرى على الطوفان ومنها "القسوة " و" الدموية " ، وكذلك أضفى الشاعر على " الطوفان" صفة السواد وهو مدرك لحاسة الإبصار، وقد رمز "مهدي" بالطوفان للثقافة الغربية والثقافات الاستعمارية المختلفة ، وقد نعتة بما يوضح للقارئ مدى سطوة هذه الثقافات وأثرها السيئ المدمر على ثقافة بلاده وأجداده وهي ثقافة استعمارية سوداء مظلمة تدمر بقسوة وتضل ولا تهدي، ويتضح للقارئ أن الحواجز الطبيعية بين مجالات الإحساس والواجدان قد تلاشت لدى الشاعر ، وصار الكون وحدة تتعدد وسائل إدراكها وتستعير إحداها من الأخرى ما يعنيه على الإحياء بحكم أن جواهرها متشابهة.

ينتقل الشاعر لموضع آخر قائلاً :

هذا الكاتب الحيران ، الأبله وأعمى القلب : التاريخ ،
كان يريد أن يكتب أحيانا في دفتره المذهب
باضطراب عن ماضى أجدادى ،
فترتعث يداه
ويحرك بين أصابعه اللامعة قلماً ذا أنبوبة جميلة ،

- بس پدرم ازجان و دل كوشيد ،

تامگر كاين پوستين رانوكند بنياد .

ناگهان توفان خشمى باشكوه وسرخگون برخاست .

تاگشودم چشم ، ديدم تشنه لب بر ساحل خشك كشفرودم ،

يوستين گهنة* ديرنيه ام بامن

سالهازين بيشتتر من نيز

خواستم كاين پوستين رانوكتم بنياد .

باهران آستين چركين ديگر بر كشيديم از جگر فرياد :

" اين مباد ! آن باد ! "

ناگهان توفان بيرحمى سيه برخاست

قد احتبس خبره فى محبرة مملوءة لآخرها كأنها حجر أسود .^(١)

إن الشاعر لم يكتف بتراسل معطيات الحواس ، (بل انتقل الى تجريد المحسوس وتشخيص المجرد)^(٢) ، وهذا يظهر بوضوح فى رمزه للتاريخ وهو معنى مجرد بكاتب حيران وهو كائن حى ، وتشخيص التاريخ برعشة اليد وتحريك الأصابع والاضطراب ومؤدى هذا جميعه أن الحواجز المألوفة بين الماديات والمجردات قد انهارت فى نظر الشاعر بحيث أصبح من السهل نقل إحداها الى مجال الأخرى.

" ويجب أن نفرق بين التفكير الحسى والرؤية البصرية ، فإذا كان كل مرئى حسياً ، فليس كل حسى مرئياً ، ذلك أن مكونات الصورة برغم حسيتها واستمدادها من الواقع ، فقد مستها يد الشاعر حتى أصبحت أدوات ، والكلمات صارت صوراً لفكر الشاعر ومشاعره ، وتتضح فيها أبعاد الشاعر النفسية^(٣) .

يقول " مهدي " فى قطعة " مرد ومركب " (الرجل والموكب)

هو رأى ، وأنا أيضا رأيت

أنفاس نباح كلب — كلب أصفر —

كان يذهب ، ويقف ويجرى

وراء رجلٍ تحت إبطه خبز طازج زكى الرائحة

(١) مهدي اخوان ثالث : مجموعة آخر شاهنامه ، ص ٣٤ ، ٣٥

اين دبیرگیج وگول وگوردل : تاريخ ،

تا مذهب دفترش را گاهگه میخواست

باپرشان سرگذشتی از نیاکانم بیا لاید ،

رعشه می افتادش اندر دست

دربنان درفشانش کلك شیرین سلك می لرزید ،

حبرش اندر محبر پرلیقه چون سنگ سیه می بست.

(٢) د. محمد فتوح : الحدائث الشعرية " الاصول والتجليات " ، ص ١٢٩ ، ١٣٠ بتصرف.

(٣) سعد أبو الرضا محمد أبو الرضا: نحو منهج نفسى فى النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة ١٩٨٤، ص ١٠ .

كان الرجل يجرى بمهارة وخفة
وأحياناً يأخذ لقمة ويأكلها
وأحياناً أخرى يرمى لقمة أمام ذلك الكلب
فجأة يُفتح فم أحد الابواب .. ويبتلعه مثل اللقمة .
نحن أيضاً سمعنا أن رائحة الحبيب فقدت
وحل محلها رائحة عدو^(١)

استخدم الشاعر تراسل الحواس بخلع صفات إحداها على معطيات الأخرى
"فالحبيب" موضوع لحاسة الإبصار ، وقد أتى له الشاعر بكلمة "الرائحة" وهي
تقال لحاسة الشم وجاء بها أيضاً "رائحة" "لعدو" وهو من مدركات الإبصار،
فالشاعر يصف ذلك الرجل الذي يمشى وراءه الكلب والرجل يقطع الخبز ويطعم
الكلب، فتصبح المرثيات عاطرة ذات رائحة، فيصف الشاعر هذه الحالة من الرفق
برائحة الحبيب، والتي تبدلت فجأة وحل محلها رائحة العدو.

(١) مهدي اخوان ثالث : ازین اوستا ، قطعة مرد ومركب ، ص ١٠١

اودید ، من نیزدیدی
دم لابه های سگی را - سگی زرد -
که جلد می رفت ، می ایستاد ودوان بود
دنبال مردی که بایک بغل نان خوشبوی وتازه
چالاک وچابک روان بود
وگاه یک لقمه می کند و می خورد
ولقمه ای بیش آن سگ می افکند.
ناگه دهان دری باز . چون لقمه او را فروبرد .
ماهم شنیدیم کان بوی دلخواه گم شد.
وآمد بجایش یکی بوی دشمن .

ويقول الشاعر في نفس القطعة أيضاً
كان الليل متعباً من إبطاء سواده
حملت ظلى إلى الحانة . (١)

هنا قام " مهدى " بتشخيص الليل كائناً حياً يتعب ويتألم ، ثم نعت " السواد " وهو مدرك بصرى " بالإبطاء " وهو إحدى صفات الحركة . و " الظل " محسوس وقد حملته الشاعر على أنه ملموس ، وقد لجأ الشاعر لهذه الوسيلة من وسائل الأداء الرمزي للتعبير عن الحالات الفكرية والعاطفية بالغة التعقيد ، وإذا لم يكن ممكناً أن يعبر عنها بالأسلوب التقريرى المألوف ، فإنه لا يمكن تبسيطها لأن فى تبسيطها قضاء عليها .

يقول " مهدى " فى " شب كه شد (حين جنّ الليل) :

حين جن الليل حُمّت المرأة .

ذلك الليل ولكن أى ليل كان

واى حمى حامية ..

حين جن الليل حُمّت المرأة

واضطربت وغضبت

كانت تضحك ، وأعماقى ترتعد ؛

شيطان الرياح غاضب ، الغابة عابسة

حين جن الليل كانت المرأة تخاف

أن تنتظر حزينه إلى صورتها الميتة .

حين جن الليل كانت المرأة كمرآة حيرانة

(١) المرجع السابق ، نفس الصفحة

شب خسته بود از برنگ سياهش

من سايه ام را به ميخانه بردم

مع كل إعيائها من طوفان الحمى ، (١)

ونرى هنا " المرأة " وهي جماد وقد " حُمَتْ " أى أصيبت بالحمى وهي مريض يصيب الكائنات الحية ، ويظهر في هذه القطعة عدة أمثلة منها " اضطربت المرأة وغضبت " ، " شيطان الرياح " ، " الغابة العبوس " ، " المرأة خائفة " ، " صورتها الميتة " ، " المرأة حيرانة " ويتضح مما سبق أن المحسوسات تتبادل مع الإنسان وتستعير منه صفاته البشرية، وتلك الصور التي تتبع عناصرها من مجالات متباعدة ، إلا أنها أصبحت تتآلف معاً، فصارت المعانى تتجاوب مع المحسوسات.

وأرى أن النموذج السابق لتراسل الحواس لم يكن بالقوة المطلوبة كوسيلة من وسائل الأداء الرمزي، فقد ظهر وكأنه استعارات مكنية، ولم يستطع أن يصل لقوة التعبير الرمزي التي بلغها في القطع السابقة.

وقد يلجأ الشاعر لتجسيد عواطفه وأفكاره دون البوح بها على نحو ذاتي مباشر ، وهو ما يسمى بالمعادل الموضوعي " Objective Correlative " وهو عبارة عن مجموعة من الأشياء أو المواقف أو الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الشخصي ، ولا يصرح الشاعر أنها تخصه رغم أنها أكثر العواطف الذاتية عمقاً ، وهذه هي فكرة " المعادل الموضوعي " (٢) .

(١) مهدي اخوان ثالث : دوزخ ، اماسرد ، ص ٤٨ ، ص ٤٩ .

شب كه شد آينه تب كرد

آن شب اماچه شبي بود

وجه پرتاب بتی

شب كه شد آينه تب كرد .

وبرآ شفت و غضب كرد .

خنده می کرد و در باطن می ترسیدم ؛

دیو باد غضبی ، جنگل اخم آلودی ،

شب كه شد آينه می ترسید ،

كه نگه مرده تصویرش ، غمناك ، بیتدازد .

شب كه شد آينه چون آينه حیران بود .

باهمه خستگیش زآن تب توفانی ،

(٢) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ، ترجمة جميل الحسيني ، بيروت ١٩٦٣م ، ص ١٢٣ .

وقد تمثل هذا النوع من أنواع الرمز في العديد من أشعار " مهدي " نورد منها شعراً من قطعة " آخر شاهنامه " (آخر الشاهنامه) يقول الشاعر :

- هذا الكسير عود بلا أوتار ،

العود الهادي عود مضطرب بلحن هرم ،
كأنه يرى حلما .

يرى نفسه في بلاط ملكي متألئ بضوء الشمس
أو ملاكا صغيرا منتشيا

يرى ضوء القمر في مروج خصيبة طاهرة
ولذكرى أيام العظمة والفخر والعصمة،
ينشد سعيداً ،

قصة الغربة الحزينة : (١)

وهذا العود الكسير رمز للإنسان في حضارة القرن العشرين وهذا الإنسان ربما يكون هو الشاعر نفسه ، وهو يفتش في أرجاء ذاته وتراث أمته والحضارة الإنسانية عن رؤية جديدة تخفف عن الناس آلامهم ، ثم يلتفت إلى أمجاده وتراث أجداده ليبعث في الأمة الفخر بتاريخها فتصمد أمام الغزو المادي الذي يقهر العاطفة والإنسانية.

(١) مهدي اخوان ثالث : مجموعه اخر شاهنامه ، قطعة اخر شاهنامه ، ص ٧٩ ، ص ٨٠

این شکسته چنگ بی قانون ،
رام چنگ چنگی شوریده رنگ پیر ،
گاه گوئی خواب می بیند .
خویش را در بارگاه پرفروغ مهر
یاپریزادی چمان سرمست
درچمنزاران پاک وروشن مهتاب می بیند
یادا یام شکوه وفخر وعصمت را ،
می سراید شاد ،
قصه غمگین غربت را :

والشاعر يدين زيف الحضارة الراهنة وما فيها من عقم وانحلال ، فيقول :
- "ها ، أين ؟

عاصمة هذا القرن عديم الحياء عديم النظام .
ففيه دون أدنى تمهل

كل برعمة صغيرة نضرة تتلاعب بها الرياح
وكذلك كل حرمة لفاكهة تامة النضج
صارت عرضة للانكسار والغدر والظلم . (١)

وهنا رمز للإنسان في مستقبل حياته بالبرعمة النضرة وإذا بالحضارة الزائفة
المنحلة تتلاعب به وكذلك الشاعر أيضاً وهو رجل يافع كالفاكهة الناضجة صار
عرضة للغدر والظلم.

وبذلك يكون الشاعر قد اتخذ من " البرعمة النضرة " معادلاً موضوعياً للشباب في
مقبل حياته ومن "الفاكهة التامة النضج" معادلاً موضوعياً له بعد أن كبر ونضج.
وننتقل إلى قطعة أخرى استخدم فيها الشاعر الرمز عن طريق فكرة "المعادل
الموضوعي" في "أوازچگور" (صوت الرباب) يقول " مهدي " :

أدركت جيداً أنه بلا شك من ربابه
كانت تخرج تلك الأشباح المتعبة السوداء
من تحت أصابعه الماهرة الصبورة
* * * * *

فلتصمت بحق الله أيها الرباب ، كفى
فألحانك مهمومة وحزينة .
كأنك ألقيت بقبضتي في الكبد ، هذه ،

(١) المرجع السابق ، ص ٨١

هان ، كجاست ؟

پایتخت این بی آرم و بی آئین قرن
کاندران بی گونه ئی مهلت

هر شکوفه ی تازه رو بازیچه بادست
همچنانکه حرمت پیراه میوه ی خویش بخشیده
عرصه انکار و وهن و غدر و بیدادست .

فی هذا الرباب الكهل أيها الرجل، من يختفى ؟
روح أى متألم

هل فى هذه القلعة الضيقة سجن ؟
قل لى ، أيها المسكين المتجول ، أخيراً
بآلتك العجوز أى لحن هذا ، وأى أسلوب هذا ؟
يقول الرباب : هذا ليس لحناً ، إنه لعن .
ألحانه الشاردة مثل النواح أو كآنين من قبر
قبر من هذا العهد البعيد أسود القلب
هنا .

* * * * *

اصمت بحق الله ، فقد فقدت الوعي
فأنا أسمع فى ربابك صوت بكائى .
أنا أعرف ، أن هذا كان صوت بكائى .^(۱)

(۱) مهدى اخوان ثالث : از این اوستا ، ص ۵۵ ، ۵۶ ، ۵۸

من خوب دیدم که بی شک از چگور او
می آمد آن اشباح رنجور و سیه بیرون
وز زیر انگشتان چالاک و صبور او

* * * *

بس کن خدا را ، ای چگوری ، بس
سارتو وحشتناک و غمگین ست
گوئی که چنگم در جگر می افکنی ، این ست
در این چگور پیرتو ، ای مرد ، پنهان کیست ؟
روح کدامین درد مندآیا
در ان حصار تنگ زندانیست ؟
بامن بگو ، ای بینوای دوره گرد ، آخر
با ساز پیرت این چه آواز ، این چه آیین ست ؟
گوید چگوری : " این نه آوازست ، نفرین ست

تحويل صوت الناي وألحانه وآهاته إلى أنات للشاعر وصوت لبكائه وقد عبر
الشاعر بصوت الناي عما يثيره من شجن في النفس ويتلاءم مع نفسه الحزينة
بسبب ما حدث للملة الإيرانية المظلومة والتي تعرضت للإغارة وتعرض قومها
للأكل والقتل العام .

يقول الشاعر :

أنت تعرف ، هذه

الروح السوداء كست قبيلتنا .

لأن الأسرار كمنت في الآلات ،

فقد ظهرت في نيران الألحان ،

هذه الروح الجريحة لقومنا .

من القتل العام المرعب لقرون سائلة ،

متألمة ومتعبة ،

منذ أمد في ركن الحسرة هذا باحثة عن مامن . (١)

= آواره ای آواز او چون نوحه یا چون ناله ای ازگور ،
گوری ازین عهد سیه دل دور ،
اینجا ست .

* * * *

بس کن خدارا ، بیخودم کردی
من در چگور تو صدای گریه* خود راشنیدم باز
من می شناسم ، این صدای گریه* من بود .
(١) المرجع السابق ص ٥٦ ، ٥٧
تو چون شناسی ، این
روح سیه پوش قبيله* ی ما ست .
درسازها چون رازها پنهان ،
در آتش آوازا پیدا ست .
این روح مجروح قبيله* ما ست
از قتل عام هولناك قرنهای جسته ،
آزرده وخسته
دیری ست در این گنج حسرت مأمی جسته .

وإلى جانب استخدامه للمعادل الموضوعى فى الأسطر السابقة نرى نمطاً آخر من أنماط التراسل ونعنى تبادل المادى والمعنوى، وانتزاع أحدهما مجاله ونقله إلى مجال الآخر، فالشاعر "ألبس" القبيلة "الروح السوداء"، وهذا التحول المعنوى إلى مادى، ليترك فى نفس القارئ أثراً معيناً، فكأنه يرى حركة هذه الروح السوداء وهى تسيطر على القوم، ولم يتخل الشاعر أيضاً عن تراسل معطيات الحواس، فرأينا "الألحان" لها "نيران" و"الألحان" مدرك حاسة السمع، و "النيران" مدرك لحاسة الإبصار واللمس، وقد عبر بها هكذا لتثير فى النفس معانى وعواطف، فنيران الألحان هى التى أظهرت مدى انكسار وتألم القوم. وفى "باغ من" (حديقتى) اتخذ الشاعر من الحديقة الجذباء القاحلة "معادلاً" موضوعياً "لحياته وحياة مجتمعه فى ذلك الوقت يقول "مهدى"

محتضناً السماء بقوة

بفرائه البارد الرطب ذاك

حديقة بلا أوراق

ليلاً ونهاراً وحيدة

بسكونها الطاهر الحزين

ألحانها الأمطار، وغناؤها الرياح

جبة الدرويش

ليس لها بستانى ولا معبر

حديقة اليائسين،

لا أمل لها فى الربيع

ومع أن شعاعاً دافئاً لا يلمع فى عينيها،

ولا ورقة باسمه تثبت فى وجهها،

فأنى للحديقة الجرداء أن يطلق عليها أنها جميلة؟

حديقة بلا أوراق

ضحكتها دماء مختلطة بدموع
دوماً يتبخر على جواده ناثر شعر رقبتة الذهبى
ملك الفصول ، الخريف . (١)

" والمعادل الموضوعى هو انتشار بؤرة داخلية للإنفعال فى الشعر فى الوقت ذاته
تقوم مقام الفكرة " . (٢)

فلاحظ كيف رمز الشاعر لحياته وحياة قومه بالحديقة الجرداء ليس لها ملابس
سوى جبة الدراويش البسيطة فهى بلا أوراق كذلك هى حياته من الفقر والظلم ولا

(١) مهدى اخوان ثالث : مجموعة زمستان ، ص ١٥٢ ، ١٥٣ .

آسمانش را گرفته تنگ درآغوش
ابر ، با آن پوستین سرد نمناکش
باغ بی برگى ،

روز و شب تنها ست ،

باسکوت پاک غمناکش .

سازاوباران ، سرودش باد .

جامه اش شولای عربانى ست .

باغبان ورهگذارى نیست

باغ نومیدان ،

چشم در راه بهارى نیست

گرز چشمش پرتوگرى نمى تابد ،

ور برو یش برگ لبخندى نمى روید ،

باغ بی برگى که مى گوید که زیبا نیست ؟

باغ بی برگى

خنده اشى خونىست اشکک آمیز .

جاودان براسب یال افشان زردش میچمد درآن

پاد شاه فصلها ، پائیز .

(٢) نور ثروب فرای : تشریح النقد ، ترجمة محى الدين صبحى ، سوريا ، دمشق وزارة الثقافة

٢٠٠٥ م - ص ١٣٥ .

أمل أن تتحسن هذه الحياة أو الحقيقة فلا أمل في ربيع ولا أمطار ولا ضوء الشمس، بمعنى أنه لا أمل في عدل ولا حرية ولا رزق وكل حياته دموع مختلطة بدماء ، واحتل الخريف - وهو رمز للخراب والقحط - احتل حياته وأصبح الملك المتبخر في أرجائها.

فنرى الشاعر يقول في قطعته " آوازكرك " (صوت طائر السلوى) :-

- " بد ... بدبد .. أى أمل ؟ أى إيمان ؟...."

- "..... طائر السلوى الحبيب ! تتشد بعذوبة

سوف أعمر صوتك الطاهر هذه الخرابات الحزينة ،

مثل رائحة أجنتك المحترقة ، سوف أطيّر .

إن يحدث لك شئ فابتعد مع نفسك في خلوة .

أمد يدى إليك فاختل بنفسك

وغن بصوتك الشجى ، ولكن لا تستسلم للحزن .

طائر السلوى الحبيب ! عش لحظتك"

" ... بد ... بدبد ... الطريق مسدود أمام أى رسالة أو خبر .

ليس فقط أمام الجناح والريش ، ولكن مرمى البصر

القفس ضيق ، والباب مغلق"

" طائر السلوى الحبيب ! قلت الحق ، غردت بعذوبة ، وصوتك رقيق،

أنا صوتك الشجى هذا"

" أنا سوف أنشر أنغامك الحزينة هذه

كما أطيّر صوت عصافير آهاتى .

فى المدينة سوف أصبح " (١)

(١) م. اميد : زمستان ، ص ١٤٠ ، ١٤١

- " بده ... بدبد .. چه اميدى ؟ چه ايمانى ؟.."

" ... كرك جان ! خوب مى خوانى .

من اين آواز پاكت را درين غمگين خراب آباد ،

وهنا اتخذ الشاعر من طائر السلوى رمزا لنفسه الحزينة واتخذ من صوته رمزا لصوت آهاته وآلامه ، وقد بدأ " مهدى " القطعة الشعرية بالحديث عن صوت الطائر الطاهر الحزين وعن وصاياه لذلك الطائر بأن يبعد الحزن عن قلبه ، وينهى قطعته بالتصريح أن صوت هذا الطائر الحزين هو نفسه صوت آهات الشاعر وأحزانه ، وقد عبر الشاعر عن الضيق والطريق المسدود الذي يمشى فيه عن طريق إسقاط هذه المشاعر على الطائر وهو حبس القفص الضيق. وقد يصرح الشاعر في استخدامه للمعادل الموضوعي في أحد الأبيات بأنه هو الرمز أو حياته، وقد لا يصرح ويترك للقارئ مهمة اكتشاف ذلك .

وهذا يتضح في قطعة " فرياد " (النجدة) حين يصيح ويصرخ على بلاده التي تحترق بنيران الظلم والطغيان وقد رمز لها بمنزله ويقول الشاعر:

النار قد احرقت منزلي ، نار تحرق الروح
تحرق هذه النيران، كل مكان ،
الستائر والمفروشات ، سداها ولحمتها .

= چو بوی بالهای سوخته ت پرواز خواهم داد .
گرت دستی دهم باخویش درنجی فراهم باش .
بخوان آواز تلخت را ، ولكن دل به غم مسیار .
كرك جان ! بنده* دم باش ..."

" بنده .. بد بد ... ره هر پيك وپیغام وخبر بسته ست .
نه تنها بال وپر ، بال نظر بسته ست .
قفس تنگ ست ودر بسته ست ..."

"كرك جان ! راست گفתי ؛ خوب خواندی ، ناز آواز ت ،
من این آواز تلخت را ..."
"من این غمگین سرودت را
هم آوازیپر ستوهای آه خویشتن پروازخواهم داد .
به شهر آواز خواهم داد ..."

وأنا أجرى فى كل ناحية باكيا ،
فى لهيب النيران الملىء بالدخان ،
وسط ضحكاتى ، المريرة ،
وصوت بكائى ، الحزين ،
من قلب ألم الاحتراق ،
مازلت أصيح ، النجدة ! ، النجدة !

النار قد أحرقت منزلى ، نار لا ترحم .
هذه النار تحرق كل شىء ،
النقوش التى رسمتها ألصقتها بدم القلب ،
أعلى ووسط الباب والحائط ،

وأسفاه على ، تشتعل وتشتعل .
البراعم التى رببتها بصعوبة ،
فى أعلى مزهريات عميقة ،
فى أيام المرض الصعبة .

أعدائى ضحكاتهم الشامتة عريضة على الشفاه ،
ينظرون إلى النار بروحى متقدة .
وأنا أجرى فى كل مكان ، باكيا من هذا الظلم .
فأننى أصيح النجدة ، النجدة ! النجدة !

وجيرانى الرحماء هؤلاء نائمون سعداء فى فراشهم ،
حل الصبح على وقد صرت حفنة رماد ،
واحسرتا ، ألا يرفع أحد رأسه من النوم ،

أو يرسل جيراني الرحماء للنجدة ؟

إن تحرق نيران الظلم هذه بنياني .

فإنني أصبح النجدة ، النجدة ! ، النجدة ! . (١)

(١) زمستان : ص ٧٦ : ٧٨

خانه ام آتش گرفته ست ، آتش جان سوز .

هرطرف می سوزد این آتش ،

پرده ها و فرشها را ، تار شان باپود .

من به هرسومی دوم گریان ،

درلهیب آتش پردود ؛

وزمیان خنده هایم ، تلخ ،

و خروش گریه ام ، ناشاد ،

ازدرون خسته سوزان ،

می کنم فریاد ، ای فریاد ! ، ای فریاد !

خانه ام آتش گرفته ست ، آتشی بی رحم .

همچنان می سوزد این آتش ،

نقشهایی راکه من بستم بخون دل ،

برسم و چشم در دیوار ،

وای بر من ، سوزد و سوزد .

غنچه هائی راکه پروردم بد شواری ،

دردهان گود گلدانها ،

روزهای سخت بیماری .

دشمنانم موزیانه خنده های فتحشان بر لب ،

بر من آتش به جان ناظر .

من به هرسومی دوم ، گریان از این بی داد .

وهنا يشرح الشاعر كيف شبت النيران في منزله وأتت على كل شيء ووصلت حتى السدا واللحمة ، وما النيران هذه إلا الظلم والقهر الذي يتحكم في بلاده ، وقد كتب الشاعر هذه القطعة في السجن ، ومن هذا يتضح لنا الحالة النفسية التي كان يعانيها مهدي حين كتب شعره ، فقد تجسمت في مخيلته صورة حسية لوضع بلاده تزامنت مع سوء حاله داخل السجن ، (هذه العلاقة لا تعتمد على وجه الشبه الحسى بين الرمز والمرموز ، حيث إن المرموز ليس شيئاً حسياً وإنما هو حالة تجريدية ، إنها بالأحرى علاقة مرجعها الى الشعور ، ومن ثم هي علاقة حدسية وليست تقريرية واضحة)⁽¹⁾، ثم هي علاقة ذاتية تتجلى في الصلة بين الذات والأشياء وليس بين بعض الأشياء وبعضها الآخر ، فهنا يشعر الشاعر وكأن الظلم يشعل النار في نفسه وبلده ، وهذه علاقة ذاتية بين ذات الشاعر والإحساس بالظلم فعبر عنه بالنار ثم عبر عن بلاده ببيته، والعلاقة بين الظلم والنار علاقة معنوية، وتنتج عن معنوية الحالات التي يثيرها الرمز ، وعدم حسية العلاقات التي تربط بينهما ، واعتماد هذه العلاقات على الحدث والشعور .

= می کنم فریاد ، ای فریاد ! ای فریاد !

خفته اند این مهربان همسایگانم شاد در بستر ،
صبح از من مانده برجا مشت خاکستر ،
وای ، آهایچ سربرمی کنند از خواب ،
مهربان همسایگانم از پی امداد ؟
سوزدم این آتش بیداد گر بنیاد .
می کنم فریاد ، ای فریاد !، وای فریاد !

(1) Tindall (W.Y .) : The literary symbol , columbia u.v press New york 1955. p .19.

الغموض في الرمز

" إن الشعر الجديد يتسم بالغموض في معظمه ، بخاصة في أروع نماذجه ، فالشعر هو الغموض ، وعند ذاك يكون شيوع ظاهرة الغموض في الشعر الجديد دليلاً على أن الشعر قد حاول التخلص من كل صفة ليست شعرية ، ولهذا ينبغي علينا أن نحلل طبيعة الغموض ذاتها ، وأن نقف على الضرورة الجمالية التي تجعل الغموض عنصراً جوهرياً للشعر ". (١)

" ومن حق الشاعر أن يحلق في سماء المعاني الخفية ماشاء تلافياً للوقوع في أسر الرتابة ، فالغموض في الرمز من مستلزمات الشعر وأشياءه الجوهرية وهو يلون الشعر ويغنيه " (٢) .

وإن ما يبدو للوهلة الأولى غامضاً مبهماً ، لو تمرست به العين لتغير الوضع ، والشعر الجديد لا تفهم ظواهره العميقة سريعاً ، لأن الرموز فيه تزيد عمقاً واتساعاً وثراءً ، فيجد القارئ نفسه أمام عظمة لا يفهمها سريعاً ، فكل ما هو واسع عميق يبدو للأنظار العادية مبهماً معقداً ، وما يفهمه الجميع سريعاً ليس بفن " . (٣)

والشاعر المعاصر ينفذ إلى عوالم خفية ويكتشف ما بأعماقها فيكون ما يكتشفه فيها غريباً علينا مبهماً وغامضاً ، ولو حاول شاعر أن يوضح ويدلل لابتعد عن مفهوم الشعر . (٤)

(١) د . عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ١٨٧ وما بعدها

(٢) جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث ، ط دار الشروق ، بيروت ١٩٨٤م - ص ١٠٠ .

(٣) نياما يوشيج : حرفهاى همساىه ، تهران ١٣٥١ هـ . ش ، ص ٩٤ ، ٩٥

(٤) محمد حقوقي : چهره هاى شعر امروز ، تهران ١٣٥٠ هـ . ش بتصرف ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

والغموض فى شعر " مهدي " لم يأت اعتباراً بل أتى ليزيد من قوة التأثير الشعرى على القارئ ، ولن يكون كذلك ما لم يكن مرتبطاً كل الارتباط بالتجربة الشعرية لدى الشاعر ، لذا فقد جاء ليعبر عما لا يستطيع الشاعر أن يقوله صراحة ، فقد عانى من كبت الحريات ، وكان الإدلاء برأيه يعرضه إلى الكثير من المتاعب وأحياناً للسجن ، لذا فقد صرح " مهدي " أنه يقول الشعر بحيث لا يفهمه الرقباء.

ويرى " مهدي " أن الشعر أصلاً ليس للجميع ولم يكن كذلك فى أى من العصور . وأن للشعر من يفهمونه ، بل إن لكل نوع من الشعر مَنْ يفهمه من الناس ، لأن الناس ليسوا نمطاً واحداً ، وكذلك الشعر الغامض يقبل تفسير القارئ له بشكل يختلف عن غيره ، أى أنه يتسع للتعبير عن كثير من الحالات الفردية فى القطعة الواحدة. (١)

وبما أن الغموض صفة أساسية من صفات الشعر الجديد - على ألا يحول هذا الغموض دون احساس القارئ بجمال الشعر - فقد أنشد " مهدي " العديد من القطع الشعرية التى تبدو غامضة ، نذكر منها قول الشاعر فى قطعه الشعرية " طلوع " :

ذاك ذاك الرجل جارى ،

صدره كمطرقة على سندان يدق لحظة بلحظة متثائباً ، وعيناه ناعسة ،

حين خرج الى السطح كفجر آخر .

يطوى السطح بخطوات رقيقة وهادئة ،

يقف برهة هادئاً بجوار المدخنة .

يسعى جاهداً لتبقى أذناه منصتة ، وعيناه يقظة ،

حتى لا تتسلل هرة بمهارة من فوق الجدار .

النافذة مفتوحة ،

(١) م . امید : بهترین امید ، تهران ، چاپ اول ۱۳۴۸ هـ . ش ، ص ۳۰ - ۳۲ .

السماء جليلة ، والسطح المقابل مرئى واضح .
هذا الرجل الذى أغمض النوم عينه ولكن قلبه يقظان
يفتح باب عشة الحمام .

وهؤلاء الملائكيون الملونون المدربون
وعلى السطح المتسع بلا نظام ،

يهدلون بصوت " قورقوبا قورقو " ،
بتبخر وسعادة ياسطين أذيالهم ،
يضربون بأجنحتهم فجرا فى سرور .
لكن سم نوم البارحة ما زال يتعبهم ؛
ويحملهم بعيدا عن ذكرى التحليق عاليا ،
ويجعلهم قابعين فى كسلهم .
والرجل هذا يحثهم على الطيران
ويرسلهم إلى السماء العظيمة الطاهرة .
بينما يدعوهم الكسل الى التراب ؛ (١)

(١) آخر شاهنامه : ص ٦٦ ، ٦٧

آنك آنك مرد همسايه ،

سینه اش سندان پتک دمبدم خمیازه وچشمانش خواب آلود
آمده چون بامدادان دگر بربام .

می نوردد بام را باگا مهایی نرم و بی آوا ،

ایستد لختی کنار دودکش آرام ،

اودران کوشد که گوشش تیز باشد ، چشمها بیدار ،

تانیاید گربه غافلگیر وچالاک ازپس دیوار

پنجره بازست ،

آسمان پیداست ، بام روبروپیداست

اینک اینک مرد خواب ازسریر پریده ی چشم و دل هشیار

می گشاید خوابگاه کفتران رادر

وآن پرزادان رنگارنگ دست آموز

=

ذکرت من قبل فی بداية الحديث عن خصائص الرمز الأدبی ، تقدیماً لهذه القطعة، حیث يتحدث الشاعر عن طلوع فجر جدید ، ربما يكون فجر الأمل أو فجر الحرية، وأكمل فوصف " السماء " بأنها جلیة واضحة ، وهی هنا رمز للآمال فی مستقبل أفضل وحرية بعيدة المنال ، ولكنها " مشرقة وبللورية " أى أنها تستحق التطلع إليها ومحاولة الوصول ، ثم يلتفت الشاعر لنفسه فإذا بنظرته - ولعله يقصد بها أفكاره الحائرة - كعصفور صغير يتعلم الطيران وينهض مبكراً ، كى يكون طليعة قومه يعلمهم حرية الرأى وحرية التفكير ويدربهم على الصعود بآمالهم وأفكارهم .

ثم يردف الشاعر بالحديث عن جاره ، وربما يريد التعبير هنا عن دعاة الحرية وأصحاب الأفكار ويرمز لهم جميعاً ؛ بهذا الرجل جاره - وربما يقصد الشاعر نفسه- الذى يتمنى أن ينام ويستريح ولكن شعوره بالمسؤولية تجاه قومه يبقیه متيقظاً شديد الحذر يفتح عينیه وأذنه ، وهو يحاول أن يحرر قومه ويفتح لهم باباً للحرية ، وقد رمز لهم بالحمام الجميل ، وهم ماهرون وسعداء ، لكنهم كسالى اعتادوا الظلم والركون الى الأرض، وقد رمز بالنوم للعبودية والأسر الذى أتعب كاهلهم ، وبينما هو يبذل الجهد ليحررهم من الأسر ويرسلهم إلى السماء التى هى رمز الحرية والطهر ، إذا بهم يركنون الى التراب والأسر مرة أخرى ، وشعر "طلوع" يحتمل أكثر من تفسير وهذا ما يوجد بعض الغموض فى رمزه، يقول الشاعر :

- برى آذين بام پهناور ،

"قورقو بقورقو" خوانان

باغور و شادخوارى دامن افشانان ،

ميزنند اندر نشاط بامدادى پر

ليک زهر خواب دوشين خسته شان کرده ست ،

برده شان از ياد، پرواز بلند دورمستان را

کاهل و درکاهلى دلبسته شان کرده ست.

مرد اينک مى پرانده شان .

ميفر ستد شان بسوى آسمان پرشکوه پاک

کاهلى گرخواند ايشان را بسوى خاک ،

فى طوافه الساحر ، ذلك الحمام
 عندما صار بعيدا عن مرمى بصرى واختفى ، حتى يعود ،
 يدعوهم إلى سطحه حتى يعلمهم
 لكن أجنتهم أيضاً حمراء ،
 آه ، ربما وقع لكم مكروه ؟ (١).

وهنا نرى الرجل الذى حثهم على الطيران الذى رسم لهم طريق الحرية ودفعهم
 للسير فيه ، قد استبد به القلق عليهم وحاول أن يجمعهم ليطمئن عليهم ، لكنه وجد
 أجنتها حمراء ، واللون الأحمر هنا رمز للدم ، ولابد أن الشعب دفع ثمن حريته
 من دمائه والشاعر يتساءل عن الشؤم الذى وقع بهم ولا يجيب ، ويترك للقارىء
 توقع ما قد يكون قد ألم بقومه من محاولى التطلع للحرية وأصحاب الأفكار ؟!
 ربما يكون الاعتقال أو القتل أو التعذيب .

وقد تختفى إيماءات الرمز ، فلا تبوح بمكنونها إلا بعد مراجعة ، وقد تحتاج فوق
 ذلك إلى وعى المتلقى وعيا إجمالياً بانتاج الشاعر وفلسفته الفنية ، بحيث يمكنه أن
 يضع ذلك الرمز داخل إطاره العام من شعر الشاعر . (٢)

يقول " مهدى " فى قطعة " مرد ومركب " (الرجل والموكب) :

عندما مر من الليل ثلثاء ،

ارتفع صوت طبل الحراس فى كل مكان

معنا : " أنتم نائمون ، ونحن يقظون

(١) المرجع السابق : ص ٧٠

درطواف جادوئیشان آن کبوترها

چون شوند از دیدگاهم دور و پنهان ، تا که باز آیند ،

سوى بام خویش خواند ، تانشاند شان .

باهشان نیز سرخ است ،

آه ، شاید اتفاق شومى افتاده ست ؟

(٢) د. محمد فتوح أحمد : الحدائث الشعرية - الاصول والتجليات - ص ٣١٤ .

فاسعدوا وناموا هادئين . "

لكن اسمعوا من ذلك الشجاع البطل المقدام ،

بطل الأبطال ،

رجل الرجال ؛

الذى تحرك ونفض الغبار عن كتفيه ، (١)

ويريد " مهدي " أن يلمح في هذه القطعة إلى أنه على الرغم من مرور عدة سنين على انقلاب ٢٨ مرداد ١٣٣٢ هـ. ش (١٣٧٢ هـ. ق = ١٩٥٣ م) ، إلا أنه يوجد الكثير من الناس ينتظرون شخصاً ما يكون بيده نجاتهم ويحررهم ، وهو الرجل الذي سيأتي في موكبه ويغير كل الأوضاع ، ولو نظرنا للقطعة الشعرية السابقة لهذه القطعة لوجدنا أن هذا الشعر مترتب عليها ففي القطعة السابقة وكانت " قصه " شهر سنځستان " (قصة المدينة الحجرية) يعالج الشاعر نفس الفكرة وهي البحث عن بطل يحرر قومه ، ولكن الشاعر تناولها بشكل مختلف يميل للأسطورة أكثر ، أما هنا في " مرد ومركب " فقد تناول مهدي هذه الفكرة بشيء من العبث والسخرية والاستهزاء ، والقارئ لشعر مهدي في هذه القطعة يجد أنه

(١) م. اميد : ازاين اوستا ، ص ٢٦ ، ٢٧

چون گزشت از شب دو کوته پاس ،

پانگ طبل پاسداران رفت تاهرسو

که : " شما خوابید ، ما بیدار

خرم وآسوده تان خفتار . "

بشنو امازان دلیر شیرگیر پهنه* نورد ،

گرد گردان گرد ،

مرد مردان مرد ؛

که به خود جنبید وگرد از شانه ها افشاند ،

قد تناول الرموز فيها بشكل مختلف وأعمق مما سبق ، بل ويحتمل الكثير من التفسير والتأويل ، فيقول :

يقول الراوى : كان السكون هادئاً صامتاً
الماء لا يتحرك عن بعضه ، وكذلك الأوراق ، لاشيء يتحرك
نهض بنفسه .

وأنزل أسلحة المزاح المنقوبة تلك
وعاد يصرخ فى صمت الخلوة :
" ها !

أيها الأسد الصغير ذو القبضة الفولاذية والحافر الحديدى !
اسرج حصانه رخش . (٥) "

عاد السكون لا شيء ولا ورقة عن ورقة ، أيضا ولا الماء يتحرك .
مرة أخرى نهض بنفسه ،
وربط لوحاً شمعيّاً ممزقاً
وقال فى نفسه : " الرجل الآخر
جلس على الرخش النحاسى و ذهب إلى ميدان المعركة ."
يقول الراوى : تجاه خندستان * (١)

-
- (٥) رخش : حصان رستم بن دستان أشهر أبطال الشاهنامه للفردوسى .
(*) خندستان : يقول الشاعر فى حاشية القطعة ص ٢٨ ، إنها صحراء فى اللاموجود .
(بيابانى ميان هيچ پوچ آباد)
(١) المرجع السابق : ص ٢٧ ، ٢٨ .
گفت راوى : خلوت آرام خامش بود .
مى نجنبید آب از آب ، آنسانکه برگ از برگ، هيچ از هيچ
خويشتن برخاست .
ثقبه زار آن پاره انبان مزبحش رافراز آورد
باز برخاموشى خلوت خروشى آورد :
- " هاى !
شيربچه مهتر پولاد چنك آهنيں ناخن !
رخش رازين كن ."

ونجد الشاعر فيما سبق يتحدث عن هذا الرجل الذي ينتظره الناس ولكنه تتاول
 شخصيته بكثير من الغموض فهل هو رجل سلاح أم رجل مزاح ؟ وقد قدم
 "مهدى" لهذه القطعة بيت شعر للفردوسي
 يقول فيه : توهرگز نئی مرد رزم و سلیح
 نبینم همی جز فسون و مزیح

فردوسی و (۱)

بهذا الشكل كتب " مهدى " بيت الشعر قبل عنوان القطعة ومغزى ذاك هو أنه لا
 يرى الرجل الذى يظنه الناس مخلصهم سوى رجل مزاح وخرافات ، فقد استيقظ
 وسط السكون الذى وصفه الشاعر بالهدوء والصمت وكانت إحداها تكفى لكنه
 أراد أن يقرب بين مدركات الحاسة الواحدة ، ليزيد من قوة إيحائها بمدى الصمت
 الشديد، وإذا بالرجل الذى نهض ينزل أسلحة المزاح ، وصاح ليسرج له حصان
 رستم ، وأنى له أن يركب مكان رستم ، وإذا به يصلح كرسيًا من شمع ليجلس
 عليه ثم امتطى جواداً نحاسياً وانطلق نحو خندستان.

و يمر ركب ذلك الرجل بالعديد من المشاهد التى تفضى كلها الى خواء وتكون
 النتيجة تقويض آمال المنتظرين له ليحررهم ، ويستخدم الشاعر رموزاً تحتل
 التفسير المختلفة ، فهى رموز لطبقات المجتمع المختلفة التى تنتظر هذا الرجل
 وموكبه المزيف آملة فى التغيير يقول الشاعر :

= پازهیچ ازهیچ وبرگ ازبرگ ، هم زآ نسانکه آب ازآب

باردیگر خویشتن برخاست ،

تکه تکه تخته ای ، مومی بهم پیوست

درخیالش گفت : " دیگر مرد

رخش روبین برنشست و رفت سوی عرصه " نورد .

گفت راوی : سوی خندستان ...

(۱) المرجع السابق ، ص ۲۶ ، انت لست لبدأ رجل حرب وسلاح

لا أراك سوى رجل خرافه ومزاح

فردوسی و

فی جانب من الصحراء

قال فأر لفأر آخر :

" كل ما كنت أملك من بضائع فسدت في المخازن ،

وكل ما أملك ، ها ، فسد وتسوس ،

الأشياء الصغيرة والقمح والصابون والحبوب ، أحمال فوق أحمال

قال الفأر الآخر بصوت منخفض وبتردد :

" أنا أيضا هكذا ، لكن دعك

ربما يكون هذا نفس الرجل الذي يقولون عنه الكثير ،

وسوف يتبعه كثير من المشتريين الأثرياء "

خفض صوته وفجأه صارت الأرض ستاً

والسما صارت ثمانية ،

فقد كان الرجل وموكبه يعبرون من هناك . (١)

(١) از این اوستا : ص ۲۹

در کنار دشت ،

گفت موشی بادیگر موشی :

" آنچه کالا داشتیم بوسید در انبار ؛

وانچه دارم ، هاه می بوسد ؛

خرده ریزوگندم وصابون وچی ، خروار در خروار "

خست حرفش راو باشك در جوابش گفت دیگر موشی :

" ما هم از اینسان ، ولی بگذار

شاید این باشد همان مردی که می گویند چون وچند ،

وز پیش خیل خریداران شوکتمند "

خسته شد حرفش که ناگهان زمین شد شش

وآسمان شد هشت ،

ز آنکه ز آنجا مردو مرکب در گذر بودند

نرى فيما سبق آمال إحدى طبقات الشعب والتي رمز لها الشاعر
بـ (دوشى) (فأرين) وهما رمز للطبقة البرجوازية التي تملك رأس المال
والبضائع والمخازن حتى هذه الطبقة تأمل فى مرور هذا الرجل الذى يأتى بالخير
معه ، ولكن كل ما يثمر عنه الرجل وموكبه هو اختلال الأرض والسماء ، فهذه
المرّة أصبحت الأرض ستاً والسماء ثمانية طبقات ، أى أنه لا يتسبب فى الراحة
أو الزيادة لأهل الأرض وإنما ينتقص منهم .

ويمر الموكب بعدها بطبقة العمال والفلاحين ولا أمل فى تغير وضعهم وينهى
القطعة بالوصول للشيء قائلاً :

هكذا فروا شيئاً فشيئاً، يسقطون وينهضون
فى طين من الاصفرار وسيل من العرق المتصبب
الرجل والموكب فجأة تدحرجوا فى وادٍ عميق. (١)

و (الغموض فى الرمز نوعان : الأول " غموض الهدم " والثانى " غموض البناء " وغموض الهدم يرجع إلى عوامل ثلاثة .

١) غموض حاصل بقصد التعرية والتضليل .

٢) غموض حديث الوجود فى الشعر ، وهو غموض متولد عن "التمحل باسم
الحدثا " .

٣) غموض متولد عن القصور ، راجع الى التطفل على الشعر بتعاطيه ، مع
الجهل بحقيقته .

أما الغموض البناء ، فيرجع إلى الأوجه التالية :

(١) ازاین اوستا : مرد و مرکب ص ۳۸ ، ۳۹ .

همچنان پس پس گریزان، اوفتان خیزان

درگل از زردینه وسیل عرق لیزان.

مرد و مرکب ناگهان در ژرفنای دره غلتیدند.

- (١) أن يكون الغموض راجعاً إلى المدلول لا إلى الدال في حد ذاته .
(٢) أن يتبدد الغموض بمفعول القراءة ، ولا سيما بتعدد القراءات .
(٣) ألا يحطم الغموض المنطق في مقولاته ، ولا اللغة في قواعدها ، ولا تقاليد
النظم فيما عرف منها ، فيعطل كل السنن المشتركة للتواصل بين الشاعر
والمتلقى ، إلا ليشيد بعد ذلك صروحاً من الكلام جديدة ، يوظف فيها المنطق
واللغة وتقاليد الفن توظيفاً جديداً) . (١)

" والغموض البناء " نجده واضحاً في شعر " مهدي " في كثير من النماذج من
أهمها " أنگاه پس از تندر " (عندئذ بعد الرعد) ، وفيه يرمز الشاعر لقوى
الاحتلال الإنجليزي ببومة عجوز ساحرة تلاعبه لعبة الشطرنج والشاعر هنا لا
يمثل شخصه فقط بل يمثل كل الأشخاص الذين يسعون للوصول للنصر والحرية
ورقعة الشطرنج هي ميدان العراك السياسى ، ونستمع لقول مهدي :

عندئذ ، كفان ميتينتان معلقتان بالكوع
تأتيان في مواجهتى وسيل عارم
كنت أهرب تجاه الأبواب التى أراها
مفتوحة ، لكن القبضة الدموية الخفية
ممن ،
حين أصل ، تصفع الباب فى وجهى
حينها وصلت بومة عجوز وساحرة
تضحك بصوت مرتفع
وعلمت لى تلك الأبواب المغلقة ، بختم وشمع القبضة الدموية
وحركت سبابتها مهددة ،

(١) خالد سليمان : ظاهرة الغموض فى الشعر الحر ، مجلة فصول ، المجلد السابع العددان الأول

والثانى ، ص ٧٠ - أكتوبر ١٩٨٦ م / مارس ١٩٨٧ م .

تقول :

" اجلس .

شطرنج " .

وفجاء رأيت مجموعة أفيال وأبراج وخيل

مسرعين تجاهي كالسيل

قلبي المسكين يرتعد كورقة شجر في مهب الريح^(١)

وهنا تختفي ملامح الرمز إلى حد ما ، بحيث لا نستطيع التوصل لمفهوم رمز الشاعر الا بعد القراءات المتعددة ، لنذكر ما يصبو إليه الشاعر من هذه القطعة، ولا عجب فالشيء العميق غامض دائما ، (وهذا العمق هو ميدان الفنان،

(١) از این اوستا : ص ٤١ ، ٤٢

آنکه دوست مرده پی کرده از آرنج

از روبرو می آید ورگباری از سیلی .

من می گریزم سوی درهایی که می بینم

بازست ، اما پنجه ای خونین که پیدا نیست

از کیست ،

تامی رسم ، در را برویم کیپ می بندد

آنگاه زالی جغد و جادومی رسد از راه

قهقهه می خندد.

و آن بسته درها را نشانم می دهد ، بامهر و موم پنجه خونین،

سبابه اش جنبان به ترساندن،

گوید :

" بنشین .

شطرنج " .

آنگاه فوجی فیل و برج واسب می بینم

تازان بسویم تند چون سیلاب

مسکین دلم لرزان چو برگ از باد.

والغموض يجعل الشعر أكثر جمالا و قوة ، والإنسان دائما شغوفٌ بالأشعار الغامضة التي تقبل تفسيرات مختلفة). (١)

وهذا لأن " الرمز ليس تحليلاً للواقع بل هو تكثيف له، ولعل هذا الإسلوب المكثف هو سبب الغموض حيث تتعدد مستويات التأويل ولا تتمانع" (٢).

وهذا ما نراه فى هذه القطعة فقد أبدع " مهدي " فى الرمز لقوى الاستعمار الإنجليزي حيث رمز له بالبومة العجوز ولأنها ساحرة ، فقد سببت له الرعب بقبضتيها الدموتين وما الدماء التى على يدها إلا دماء شعبه الغارق فى القهر، وأيضا هى أيد ميته عديمة الإحساس وهذا ليصور مدى قسوة هذا الاستعمار ميت القلب والذي يصر على محاربته ، ورقعة الشطرنج ميدان المعركة السياسية بين الاستعمار والحكومة فى ذلك الوقت ويقصد بها فترة ما قبل عام ١٣٣٢هـ ش (١٣٧٢ هـ.ق = ١٩٥٣م) أى قبل انقلاب ٢٨ مرداد، وإسقاط حكومة مصدق والذي يعتبره الشاعر انكساراً وانهيأراً لبلاده ، وقد استخدم الشاعر الشطرنج ورقعته ذات اللونين المختلفين، لتوضيح نظرية الأضداد، حيث الحرية فى مواجهة القهر، والعدالة فى مواجهة الظلم، والخير والشر، والحياة والموت، والسرور والحزن، (حيث ازدواجية الأسود والأبيض تستخدم لبيان التناقض ، واجتماعهما فى صورة فنية هو ما يبين فهم الشاعر لرموزه، ولا يغيب عنه استغلال طاقات التضاد لإبراز التناقض) (٣).

ولعل هذا ما يفسر استخدامه لازدواجية الأسود والأبيض، مرة أخرى فى ذكر "الليل وظلامه" متبوعاً بـ "ضوء النهار" و " المصابيح والنهار" فى مقابلة "سجادة سوداء مظلمة" ، يقول الشاعر :

(١) نيمى يوشيج : حرفهاى همسايه ، ص ١٣٦

(٢) د. فتوح أحمد : الرمز والرمزية ، ص ١٣٧ ، ١٣٨ .

(٣) د/ يوسف حسن نوفل: صلاح عبد الصبور والرمز اللونى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ص ٢٤: ٢٧ ، ١٩٩١ م.

من المرات مرة
كان الليل وظلامه
أو ضوء النهار ، أو متى ، لا أنكر جيداً
لكنى أظن أن أضواء كثيرة
كنت أراها في منزل جاري .
ربما كانت مصابيح ، وربما النهار
ربما ليس هذا ولا ذلك ، خلاصة القول ،
على سطح منزلي ، على سجادة سوداء ومظلمة ،

ويرى الشاعر تلك الفترة التاريخية فترة مظلمة في تاريخ بلاده ، فرمز لها بالليل
المظلم وهو إشارة للظلم الذي عاش فيه الشعب ، والصراع الداخلي الذي تعرضت
له البلاد في تلك الفترة ، و(خانه* همسايه) (منزل الجار) رمز للاتحاد السوفيتي
السابق وهو حاضر ويشهد القتال لكنه لا يتدخل ، ولم تصبه لعنة الساحرة التي
تلاعبه ، ولكن الشاعر يعود ليشكك في النور الذي عند جاره فربما لم يكن هكذا ،
وكان الظلام قد عم الجميع .^(١)

وهنا يدخل رمز آخر ليشارك في اللعبة أو القتال هو "بيردختي"

(الفتاة العجوز) يقول الشاعر :

مع فتاة عجوز ذات طرة صفراء التي كثيراً ،
تشبه شكل المرأة التي تقاثلني ، كنت غارقاً في رقعة الشطرنج
أنا .^(٢)

(١) از اين اوستا : ص ٤٢ ، ٤٣

از بارها يك بار
شب بود وتاريكيش
پاروشنای روز ، ياكی ، خوب يادم نيست
اما گما نم روشنيهای فراوانی
در خانه* همسايه می دیدم
شاید چراغان بود ، شاید روز
شاید نه اين بود ونه آن ، باری ،
بر پشت بام خانه مان ، روی گلیم تیره وتاری ،

(٢) المرجع السابق : ص ٤٣

با پيرد ختی زردگون گيسوکه بسياری ،
شکل وشباهت بازنم می برد ، غرق عرصه* شطرنج بودم
من .

وهذا الرمز يشبه تماماً " زال جغد وجادو " (البومة الساحرة) ، وهنا (الفتاة العجوز) هي القوى الأمريكية التي تتدخل في اللعبة ، وإذا نظرنا للتاريخ في تلك الفترة ، لوجدنا الشاعر يعبر تماماً عما حدث في تلك الفترة ، ولكن برموز يصعب التوصل إليها سريعاً .

يقول الشاعر :

كانت الأمطار هائلة وضجة مزاريب المياه .

والأسقف التي تتهاوى .

وأسفاه ذلك سقف أماننا النجبية المرتفع .

وأسفاه (١)

ويظل العراق على رقعة الشطرنج حتى ينهزم الشاعر وشعبه وتسقط حكومة مصدق ونجد أن التجربة الشعرية التي يعانها الشاعر في موقف معين تجعل من حقه استخدام أى موقف أو شيء أو طير أو غير ذلك استخداماً رمزياً ، ونرى هنا أن مهدى قد استخدم الأمطار كرمز استخداماً مختلفاً عما تعودنا عليه في كل أشعاره ، فهي ليست رمزاً للخلاص ولا للأمل ولا للحرية ، وإنما رمز للدمار وانهيار الأشياء الجميلة ، فقد أسقطت الأمطار السقف ، وهذا السقف العظيم والأمل النجيب هو رئيس الوزراء مصدق ، وبسقوط حكومته ، تسقط آمال وأحلام الشعب الإيراني وهذا الإنكسار أو الهزيمة كما يسميها الشاعر أدت لانكسار الشاعر نفسه يقول " مهدى " :-

(١) المرجع السابق : ص ٤٧ ، ٤٨

باران جرجر بود وضجه ی ناوداتها بود .

وسقف هایى که فرومى ریخت .

افسوس آن سقف بلند آرزوهای نجیب ما .

افسوس .

تخیل البكاء داخلى يصنع سحاباً

أنا مبتل وناعس

[البغض فى حلقى مظلة تفتح قبضتها

كأن السحاب يبكى على . (١)

وإذا دققنا النظر فى أشعار "مهدى" محاولين أن نستشف رموزه وننفذ إلى ما يريد أن يعبر عنه بهذه الرموز فسنجد خيوطاً تبدو منفردة فى بداية الأمر ولكننا لا نلبث حتى ندرك العلاقة بينها فنعرف أنها رموز عديدة لأشياء بعينها أو بعبارة أخرى أفكار متقاربة تتجلى فى صور عديدة من التعبير .

وقد تكررت فكرة انكسار الشعب وانتظاره المخلص آملاً فى الحرية فى العديد من أشعار مهدى، وهذا الانكسار سياسى أو اجتماعى أو اقتصادى وربما كلهم مجتمعين ، وقد عبر عنه بأكثر من رمز ، ونذكر على سبيل المثال "قصه" شهر سنگستان " مرد ومركب " آنگاه بس از تندر " و "تاگه غروب کدامین ستاره ؟

ففى " قصه" شهر سنگستان " (قصة المدينة الحجرية) وفيها رمز للانقياد السياسى الذى يعانى منه الشعب وانتظاره للبطل المخلص الذى ينقذ الوطن مما هو فيه وقد رمز له بأمير المدينة الحجرية ورمز لشعبه بأهل المدينة الذين تحجروا ، فى القطعة رمز للاستعمار وقد تكررت فكرة الاستعمار كثيراً فى القطعة السابقة ولكن برموز مختلفة ، ففى " قصة المدينة الحجرية " رمز الشاعر للاستعمار بالقراصنة الذين سرقوا خيرات بلاده ، ونهبوا البترول ، وهم استعمار دول متعددة، يقول الشاعر :

(١) المرجع السابق ، ص ٤٨

انگار درمن گریه می کردابر

من خیس و خواب آلود

[بغضم در گلوچترى كه دارد می گشاید چنگ

انگار برمن گریه می کرد ابر

كان يتحدث، وقد اختبأ في الغار ، أمير المدينة الحجرية .
 كان يتحدث إلى ظلام الخلوة .
 كأنه رجل دين ميت القلب في معبد نار ساكن .
 من ظلم العدو القوي يشكو .
 يشتكى ظلم الإفرنجيه والترك والعرب .
 وينوح على هموم القرون .
 يدوي صوته الحزين في الغار ويرجع صداه. (١)

وفي قطعة " مرد مركب " (الرجل والموكب) نرى الشعب في انتظار الرجل وموكبه وهم آملين أنه محررهم ومنقذهم مما هم فيه على اختلاف طبقاتهم ، وفي كل مرة لا يحدث هذا ، وقد تحدثت عنها بالتفصيل سابقا وأيضاً في " ناگه غروب كدامين ستاره ؟ " (أى نجم يغرب فجأة ؟) ، نرى أنه يصور حالة ضياع وغياب للشعب بشكل رمزي ، وفي هذه القطعة يبحث عن الأمل في مخلص ولكن بشكل مختلف وغير صريح عن طريق الرمز لحالة الغياب التي يعاني منها الشعب وهي تعبر أكثر عن الانكسار الاجتماعي والاقتصادي الذي عانى منه الشعب في ذلك الوقت .

(١) از این اوستا : ص ٢٥ .

سخن می گفت ، سردرغار کرده ، شهریار شهر سنگستان.

سخن می گفت باتاریکی خلوت .

توینداری مغی دلمرده در آتشگهی خاموش

زبیداد انیران شکوه ها می کرد .

ستم های فرنگ و ترک و تازی را

غمان قرنهای را زار می نالید

حزین آوای او درغار می گشت و صدامی کرد

" ولا شك أن الغموض مطلوب ، بل ضرورى حتى يكون الشعر شعرا، لكن على ان يكون هذا الغموض فى حدود المعقول ، فلا يكون مطلقا يجعل من الشعر مجرد طلاس لا يفهمها سوى قائلها ، فقليل من الغموض مطلوب إذن ، ولكن إلى حد لا يسمح بأن يكون القطعة الشعرية كلها غير مفهومة ". (١)

وفى شعر " به ديدارم بيا هر شب " (تعالى للقاءى كل ليلة) يقول :

تعالى للقاءى كل ليلة،

فى هذه الوحدة الموحشة والمعتمة التى قسمها لى الله
قلبى فى ضيق.

تعالى أيها النور، يا أنور من الضحكة.
اجعل ليلى نهاراً (أضئ ليلى) ، فأنا دفين سراييل الظلام
ضيق النفس

تعالى انظرى، إلى ما بى من حزن وغربة،
فى هذا الايوان المغطى ، وهذا الجدول الممتلئ
قد أسعدت قلباً بهذه العصافير والأسماك
تعالى ، يا من تشاركنى الذنب فى هذا البرزخ
جنتى أنت ونارى
تعالى للقاءى، أيتها الشريكة فى الذنب، أيتها الرحيمة بى ،
فسرعان ما يختفى هؤلاء ، فى أحلامنا البريئة.
أبقى أنا والظلم لا ينام.

فى هذا الأيوان المغطى المهجور ،
هبط الليل وغاص فى جدولى،
فقد نامت زهرات النيلوفر الزرقاء والأسماك والعصافير.

(١) د . محمود افشار : گفتار ادبى ، تهران ١٣٥٣ هـ . ش ، ص ٣٩٥ .

تعالی اللیلة فہی لیلة مظلمة ، وأنا وحید.
تعالی أیہا الضیاء ، لکن بوجہ (مستتر)
إذ أخشى أن یظنوک شمساً.
وأخشی أن ینھضوا جمیعاً من النوم.
وأخشی أن یکفوا عن النوم.
لا أريد أن یرانا أحد.
ولا أريد أن یعرفنا أحد .

هبط اللیل وأنا وحید مکتتب.
وفی الایوان وفی جدولی منذ أمد نامت،
العصافیر والأسماك وزهرة نیوفر الزرقاء
تعالی أیتها الرحیمة بی !
تعالی یا ذکرى ضوء القمر !^(۱)

(۱) مهدی اخوان ثالث : دوزخ ، اما سرد ، ص ۵۳ : ۵۵

به دیدار بیاہر شب،
در این تنہا وتاریک خدا مانند ،
دلم تنگ است
بیا ای روشن ، ای روشن تر از لہند
شبم را روزکن در زیر سریوش سیاہی ها.
دلم تنگ است.
بیابنگر، چہ غمگین وغریبانہ،
در این ایوان سرپوشیدہ، وین تالاب مالا مال
دلی خوش کردہ ام بالین پرستوها وما ہی ها.
بیا، ای همگناه من درین برزخ
بہشتم نیزوہم دوزخ
به دیدار بیا ، ای همگناه، ای مہربان بامن ،

=

ويعيش الشاعر في ليل مظلم، يرمز به لظلمة اليأس الذي يعيش فيه، وهو يستدعي أنيساً له في هذه الوحدة والظلمة، وبالقراءة السريعة للقطعة قد يفهم أنه يتحدث عن امرأة حقيقية يدعوها للقائه، لكنه في الحقيقة لا يتحدث عن الحبيب أو المرأة، لكنه ينادي أفكاره وأحلامه في حياة أفضل، وقد رمز لها بالنور والضياء، وهو يدعوها أن تأتي وتتخفى بحيث لا يراها أحد، فهو يريد ألا يفهمه الرقباء فيخاف أن تراه عيونهم أو يعرفون ماذا يفكر به فيدفعون به إلى السجن مرة أخرى، وأفكار الشاعر وآماله هي ما يخفف عنه ما يلاقيه من ظلم في

که اینان زودمی پوشندرو در خواب های بی گناهی ها.
ومن می ما نم و بیداد بی خوابی .

در این ایوان سر پوشیده* متروک،
شب افتاده ست و در تالاب من دیری ست،
که در خوابند آن نیلوفر آبی و ما می هاپر ستوها.
بیا امشب که بس تاریک و تنهائیم
بیا ای روشنی ، اما بپوشان روی ،
که می ترسم ترا خورشید پندارند.
ومی ترسم همه از خواب برخیزند .
ومی ترسم که چشم از خواب بردارند .
نمی خواهم ببیند هیچ کس مرا .
نمی خواهم براند هیچ کس مرا .

شب افتاده ست و من تنها و تاریکم .
و در ایوان و در تالاب من دیری ست در خوابند،
پرستوها و ما می ها و آن نیلوفر آبی .
بیا ای مهربان با من !
بیا ای یاد مهتابی !

حياته ، وهى شريكته فى حياته وفى ذنبه، وربما ذنبه هذا هو تفكيره فى التحرر من الظلم وتفكيره الدائم فى هموم شعبه وانكساره.

ونلمس هنا أن عناصر " الغموض البناء " قد توفرت فى "شعر مهدي" فقد انكشفت لنا رموزه الغامضة ، بعد القراءات المتعددة لشعره، ومعرفة التجربة الشعرية التى مر بها فى ذلك الوقت ، ونجده لم يعتمد الغموض وإنما كان يختار اللفظة أو التعبير الذى يشعر أنه المناسب لأن يعبر عن إحساسه فحسب ، وبعد ذلك يراها البعض مفهومة بينما يراها آخرون غامضة ومن الظلم أن نجبر الشاعر على توضيح أفكاره أو شرحها فى شعره بحيث يفهمها كل الناس لأن ذلك لا يجعل الشعر شعرا بل يخرج عن طبيعته تماماً .

(وشيوخ الغموض فى أى شعر دليل على أن هذا الشعر حاول التخلص من كل صفة ليست شعرية والاقترب من طبيعة الشعر الأصلية).^(١)

والغموض فى الشعر الجديد يكمن فى استخدام الرموز بشكل طبيعى ينبع من السياق الشعرى واستخدام الشاعر للألفاظ تبعاً لإدراكه لها والغوص فى أعماق النفس وأعماق الأشياء لتجسيم المعانى والاهتمام بالعلاقات بين الألفاظ فى نسيج الشعر وإيجاد وحدة تجمع حولها كل أساليب بيان الشاعر فى سطور قطعه وإضفاء الصفات الإنسانية والأفكار الخفية للشاعر على الأشياء ، وطرح موضوعات تثير فى نفس القارئ الرغبة فى التفحص والتدقيق .

(كما أن الإيجاز من أهم الأساليب التى تؤدي إلى وجود عنصر الغموض فى الشعر، فالشاعر المعاصر يحاول أن يتعد بشعره عن استخدام أدوات التشبيه والحشو الزائد وحتى حروف الجر والعطف ليجدد فى أساليب البيان ويؤدي هذا

(١) د. عز الدين اسماعيل : الأئب العربى المعاصر ، ص ١٨٨ .

إلى الإيجاز الشديد ويسرى إيجاز السطر الواحد على كل القطعة الشعرية
فيحقق عنصر الغموض فيها) (١).

وفي النهاية لابد أن نعتزف بأن " مهدي " تمكن من استخدام رموزه في الأشعار
السابق ذكرها استخداماً جيداً، وقد كانت مناسبة في التعبير عن تجربته
الإنسانية، وقد أتت متناسبة مع السياق الشعري إلى حد كبير.

(١) محمد حقوقي : شعر نواز اغازتا امروز ، تهران ١٣٥٤ هـ . ش ص ١٣ : ص ١٥ .

الفصل الثالث

البناء السردي في الشعر التجديدي لـ "مهدي"

تمهيد : تعريف عام بالسرد

- المبحث الأول : السرد الدرامي
- المبحث الثاني : تيار الوعي
- المبحث الثالث : الأسلوب السينمائي
- المبحث الرابع : الحلم

تعريف عام بماهية السرد :

السرد هو أداة من أدوات التعبير الإنساني، وهو أيضاً " الكيفية التي تروى بها القصة، وما تخضع له من مؤثرات ، بعضها متعلق بالراوي والمروى له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"^(١).

والسرد القصصى يحكى عن طريق اللغة السلوك الإنساني، والحركات والأفعال ، والأماكن، وهى أدوات عالمية الدلالة ، ومن ثم فإن تحويل التجربة إلى حكى معناه إخراج لها إلى حيز اللغة الإنسانية الشاملة^(٢).

ويرى الناقد " هايدن وايت" أن القضية الجوهرية فى السرد تكمن فى " كيف نترجم المعرفة إلى أخبار " أى تحول التجربة الإنسانية إلى حكى"^(٣).

ويقوم الحكى عامة على دعامتين أساسيتين :

الأولى: أن يحتوى على قصة ما، تضم أحداثاً معينة.

الثانية : أن يعين الطريقة التى تحكى بها تلك القصة ، وتسمى هذه الطريقة سرداً، ذلك لأن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذى يعتمد عليه فى تمييز أنماط الحكى بشكل أساسى^(٤).

" والسرد لا يقف عند حدود فهو لا يقف عند مجرد الوصف الخارجى والداخلى بل إن الراوى أيضاً يقوم بتقديم الحدث، وهذا ما يميز السرد كأداة فنية عن غيرها، ففيها يستطيع الروائى أن ينتقل كما يشاء فى تصويره للأحداث، وفى وصفه للخلفية سواء

(١) د. حميد لحمدانى : بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبى) ، ص ٤٥ ، ط الأولى ١٩٩١ ، بيروت المركز الثقافى العربى .

(٢) د. عبد الرحيم الكردى : البنية السردية للقصة القصيرة ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، ٢٠٠٥ م ، ص ١٣ .

(3) Hayden White, " the value of Narrativity" in the representation of reality, press U.S.A 1980. P. 3.

(٤) د. حميد لحمدانى : بنية النص السردى ، ص ٤٥ .

كانت مكانية أو زمانية وفي عرضه للحدث وطريقة تسلسله، وهذا ما نقصده بقولنا إن أداة السرد توفر للروائي وسيلة تعبير لا تعرف الحدود^(١).

ويستمد القصص المعاصر مادته وموضوعه من عالما الذي نعيش فيه وحياة الإنسان فى شتى صورها وأطوارها والنفس البشرية وما تجيش به من انفعالات وتضطرم به من عواطف وأحاسيس وما يكمن فيها من غرائز ودوافع واتجاهات، وهدفه التعبير عن كل هذا بصدق ودقة حتى يستطيع أن يستولى على مشاعر القارئ واحتوائه فى جو القصة^(٢).

وقد ساهم فى الحكى كل من النثر والشعر على السواء، فالشاعر إذ يستخدم السرد أو القص يستعين على الإدراك المأساوى للحياة أو رغبة الحديث عن الحالة البشرية^(٣).

ومن الأساليب الدرامية التى شاع استخدامها فى الشعر الجديد الأسلوب القصصى، ويساعد أسلوب القص الدرامى على الإفصاح عن دور الشخصيات فى الشعر، ويؤدى دوراً مهماً فى التعبير عن الدلالات النفسية والشعورية، والشاعر عندما يقوم بدور القاص فهو يجمع مهمتين فى آن واحد فهو أولاً: يحكى لنا فكرة معينة بطريقة تجذب الانتباه، وتجعل المتلقى لا يمل ولا ينصرف عنه.

وثانياً: يجعلنا نحس أنه يجمع بين فنية الشعر وفنية القصة دون أن يطغى أحدهما على الآخر، مما يخلق تفاعلاً بين القصة والشعر يعكس كل منهما فائدة الآخر، ويخلص الشعر القصة من كل ما هو ثانوى ويركز فى نطاق محدود على عدد معين من الأحداث الجوهرية التى تجذب السامع وتثير لهفته.

(١) د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامى، للقاهرة، مكتبة الأنجلو ١٩٩٣م، ص ١٥٦، ص ١٥٧.

(٢) د. أمين عبد المجيد بدوى: القصة فى الأدب الفارسى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤ م، ص ٩٠.

(٣) د. وليد منير: فضاء الصوت الدرامى، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢ م، ص ١٤.

لهذا ينبغي الإشارة إلى أسلوب القص بشئ من التفصيل بعد أن زادت مساحة القصة في الشعر المعاصر، ورغم اعتبار السرد أول عنصر من عناصر البناء الدرامي، إلا أننا قد أفردنا له هذا الفصل على حدة وذلك لكثرة النقاط الفنية الواجب معالجتها في هذا المجال وأيضاً لتعدد الابتداعات الشعرية التي استخدم فيها الشاعر تقنية السرد ، حيث وجد الشاعر في السرد أو الحكى وسيلة مناسبة و تساهم بشكل كبير في بناء الشعر بناءً درامياً وله أثره في تعميق الإحساس بالفكرة والعاطفة اللتين تدور حولهما القطعة الشعرية.

البحث الأول

السرد الدرامي

السرد الدرامي :

فأسلوب القص الدرامي من الأساليب التي اعتمد عليها الشاعر المعاصر في بناء شعره، متخذاً منه وسيلة للتعبير عن أفكاره وعواطفه، بطريقة موحية مؤثرة تبتعد عن التفاصيل غير المؤثرة، والشاعر في استخدامه للقص الدرامي يقتصر أحياناً على إشارات سريعة ولمحات خاطفة، تطمح إلى التعبير عن موقف معين، يقوم الشاعر بتصويره معتمداً على وحدة شعوره ووحدة الجو النفسي.

وقد اعتمد " مهدي " على هذا الأسلوب في بناء شعره بناءً درامياً، ويبدو أنه قد ساعده على حكي الكثير من الظروف المأساوية والغربة النفسية التي يعاني منها السجناء الذين كانوا رفاقه في السجن، يقول الشاعر في شعر " شيرزاد پيله ور، اينهاش ! وعموعينل ... " (شبل كالفيل، هذا ما له ! والعم عينل و) : -

نحن من كنا معه لسنوات في نفس القفص ؛

في قفصنا ، في كل الأحوال ،

كنا نتنفس معاً ؛

لا أحد يعرف ، نحن الذين نعرف ،

أنا على يقين أنه عند جذبته تلك

- أو بزعمهم جريمته -

هو فقط كان يريد أن يتعلق بالوحدة والغربة.

ولم يكن يعلم أن هذا يريق ماء وجهه وماء حياته

هكذا على التراب.

والعم زينل ،

هذا الذي نعلم جميعاً - عدا المدعون والقضاة -

نعلم جيداً

أنه كان يتوق ، مثل الشرر المتوهج

لأن يلتقي بغول الفقر على الأرض

ولسوء الحظ

من سوء الأحداث القاسية،
 صارت قبضته كالمطرقة
 هوت على كتف العم عینل
 قال : آخ ! انجدونی ، النجدة !
 وسقط عم عینل .
 كان مصابا بجنبه وتخرج كطفل صغير ؛
 وشیناً فشیناً أسلم الروح .
 ورغم أن العم عینل قد استراح
 والعم زینل هنا حتی الآن یلقى جزاءه،
 وما یشغله لیل نهار هو :
 " قال آخ ، انقذونی ، النجدة ! "
 لكن أهذا ، - اسأل القضاة -
 أكثر عدلاً أم ظلماً ؟
 عندما جاء هو إلى الدنيا (لا ، ليس هذا حقاً .
 بل عندما أحضره ، أو قل : أحضر) هل قال له أحد
 أن المكان ضيق هكذا والرزق ضيق ؟
 من أجل إشباع معدة حقيرة ،
 أیجب أن یكون للقبضة فعل كالديوس ،
 ویلف حول نفسه حیران ؟
 والأسوء من هذا : فی هذا المكان الضيق ، المسکین
 مضطر لإصابة كتف إخوانه بدبوسه .
 أنا علی یقین أنه لو من أول یوم قالوا له هذا ،
 لما تحرك، مطلقاً من مكانه لأی مكان. ^(۱)

(۱) زندگی می گوید: اما باز باید زیست ... ، ص ۳۴ : ص ۳۶.

ماکه چندین سال با او همفقس بودیم ؛

در قفس مان ، در همه احوال ،

همفقس بودیم ؛

= کس نداند ، ماکه می دانیم ،

من یقین دارم که در هنگام آن جنبه

- یا به قولی جُرم -

او فقط می خواست با تنهایی و غربت در آویزد.

و نمی دانست کاین آب حیات و آبروی اوست

کاین چنین بر خاک می ریزد.

و عمو زینل ،

این که دیگر ما همه - جز دانگیران، دانفرما یان -

خوب می دانیم

که دلش می خواست ، مانند شرر چالاک ،

برساند پُشتِ غولِ فقر را بر خاک .

از قضایِ بد،

از بدِ بی رحم پیشامد،

مشتِ او انگار پُتکی شد

که به پهلویِ عمو عینل فرود آمد.

گفت : آخ ! ای دادِ بر من ، داد !

و عمو عینل ز پا افتاد .

آبگاهش بود، و طفلک تاکه در غلتید ؛

جابه جا جان داد .

گرچه راحت شد عمو عینل

و عمو زینل در اینجا تا همیشه می کشد کيفر ،

وَرَد و یادش روز و شب این است :

" گفت آخ ، ای دادِ بر من ، داد ! "

لیکن این ، آیا - پیرس از دانفرما یان -

بیشتر داد است یا بیداد ؟

او چو می آمد به این دنیا (نه ، این حق نیست .

چون می آوردند او را، یا بگو: آورده می شد) هیچ کس گفتش

يتضح لنا أن الشاعر يناقش " الخطأ المأسوي " ومدى مسئولية البطل عن خطئه، وهو موضوع تناوله أرسطو في كتابه (الشعر) ، "والواقع أن أرسطو قد ناقش الخطأ المأسوي، ومدى المسئولية الأخلاقية في ارتكابه"^(١)، حيث يرى أرسطو أن هناك فارقاً بين خطأ يرتكب عن علم مسبق بالنتائج نتيجة لطبيعة شريرة من مرتكبها، وبين خطأ يرتكبه إنسان نتيجة لحظة ضعف بشرية، ونقصد بلفظة بشرى هنا أن يتشابه في نقطة الضعف تلك مع بقية البشر، فكل إنسان نقطة ضعف، ولا وجود للكمال على الأرض.

"والفارق الأساسي بين الاثنين، هو أننا لا يمكن أن نتعاطف مع مرتكب الخطأ الأول. أما في حالة الخطأ الثاني فمرتكبه يسمى البطل المأسوي، فإننا نتعاطف معه في سقوطه لأكثر من سبب، أولها أنه إنسان مثلاً، وأنه ارتكب خطأ في لحظة ضعف قد يمر بها أي إنسان لهذا نشعر بضخامة العقاب وقسوته. وأيضاً البطل المأسوي يندم منذ اللحظة الأولى لارتكابه الخطأ، وذلك لأن عنده إدراك لمسئوليته الأخلاقية، وهذا ما يوجب التعاطف معه"^(٢).

وقد لجأ الشاعر لفكرة (البطل المأسوي) ، ربما لاقتناعه برأى أرسطو أن الإنسان يرتكب الخطأ نتيجة لضعف بشري وليس عن شر مسبق ، ولأن البطل المأسوي يدرك مسئوليته الأخلاقية ويعترف بخطأه ويندم على ارتكابه، لذا فقد رأى "مهدى" في أبطال

= جا چنین تنگ است و روزی تنگ ؟

کز برای سیری این بی هنر آنبان،

مشت را باید کند چون گرز،

وبه گرد بگر داند؟

وآزین بد ترکه : در این تنگ جا، ناچار

می خورد گرزش به پهلوی براد هاش.

من یقین دارم که اول روزاگر این گفته بودندش ،

او نمی جنبید، هرگز هیچ گاه از جاش.

(١) د. عبد العزيز حمودة : البناء الدرامي ، ص ٦٥.

(٢) المرجع السابق : ص ٧٠ ، ٧١.

شعره وحكايتهم تجسيد للبطل المأسوي، حيث يرى أنهم دخلوا السجن ظلم، فما كانوا إلا يلبون احتياجاتهم الأساسية وإذا بهم يقعون في أخطاء تسبب لهم المأساة التي وقعوا فيها.

وقد جعل "مهدي" من بطل قصته هذه الذي يسميه "العم زينل" بطلاً مأسوياً وأن الخطأ الذي ارتكبه وتسبب في دخوله السجن إنما كان خطأ عفوياً غير مقصود (خطأ مأسوياً)، إذ يكرر الشاعر أن ما حدث كان من "سوء القضاء" ثم "من سوء الأحداث القاسية" وأن هذا القاتل "العم زينل" لا يعلم أن قبضته ستكون كالمطرقة على كتف القاتل "العم عينل" وأنه صدم عندما رآه على الأرض، وكانت مفاجأة له أن وجده قتيلاً أسلم الروح بعد ذلك.

وعنصر المفاجأة الذي يكمن في تحول الأحداث من عراك صغير إلى جريمة قتل، هو من أهم عناصر الخطأ المأسوي حيث إن المفاجأة في الحدث الدرامي تحدث بوقع عكس ما يتوقعه البطل، ويتحول حاله إلى محاولة إدراك شئ كان يجهله. وعنصر المفاجأة ضروري في البناء السردي الدرامي خاصة إذ كانت الحتمية هي القانون العام لتطور الحدث.

"قبدون مفاجأة تصبح النتيجة النهائية متوقعة منذ البداية، أو على الأقل منذ ارتكاب الخطأ المأسوي، وبهذا يصبح البطل مجرد إنسان شرير أو مجرم، وحينها تأتي النهاية دون تعاطف منا معه، والمفاجأة لا تقلب الأوضاع رأساً على عقب لكنها مجرد تطور مكمل للخطأ، إنها النتيجة الطبيعية والمفاجئة في نفس الوقت، وتحدث في حدود الحتمية الضرورية لتطور الحدث"^(١).

وهذا ما يفعله الشاعر مع بطل قصته، ومع تطور أحداث القصة، فيصور لنا مدى مفاجأة البطل بنتيجة فعلته، وأن مسئوليته الأخلاقية تجاه المجنى عليه، جعلته يؤنب نفسه، فيصور لنا كيف أنه يقضي كل وقته ليلاً ونهاراً يفكر في كلمات القاتل الأخيرة "آخ، انجدوني، النجدة!"، ويصوره لنا مسكيناً، فما هذا الظلم أيها القضاء، آه المسكين

(١) د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، ص ٩٣، ٩٤.

فقد أتى إلى الدنيا على غير إرادته ثم ذهب إلى السجن على غير إرادته أيضاً، والكارثة الأكبر أنه " مضطر " لإصابة السجناء بقبضته تلك التي تشبه آلة الحرب الشديدة المسماة " دبوس " ، والشاعر إذ يعبر بكلمة " مضطر " يجعل من " العم زنيل " هذا ملاكاً مسكيناً وكان قبضته تطيح هكذا يميناً ويساراً دون إرادته، ثم يختم الحديث عنه ليبرأه تماماً مما ارتكب، وأنه متأكد أنه لو يعلم أن القبضة التي هوت على القتل سوف تقتله لما تحرك من مكانه.

ويتضح لنا أن " مهدي " في توظيفه لفكرة " البطل المأسوي " قد استخدم العبارات المناسبة التي تجعل القارئ يقتنع أنه كذلك، حيث بدأ القصة بكلمة " بزعمهم جريمته " فيرد لذهن القارئ أنه زعم وليس حقيقة، ثم يستخدم " لسوء الحظ " و " لسوء القضاء " ، " سوء الأحداث القاسية " ، كل هذه التعبيرات ، تقرب للقارئ الصورة، وتبين مدى سوء الحظ الذي لازم هذا الشخص، ثم يوضح " مهدي " فكرة مهمة " أنه من أجل إشباع معدة حقيرة " قد يحدث كل ما حدث، والشاعر هنا يطبق رأى أرسطو الذي يذهب إلى وجود علاقة بين الحالات العاطفية والرغبات وبين التصرفات البدنية، حيث يقول أرسطو: (تلك هي حال البشر تحت تأثير العاطفة، لأن من الواضح أن ثورات الغضب والشهوات والعواطف الأخرى المماثلة تعتبر فعلاً الحالة البدنية، بل أنها عند بعض الناس قد تؤدي إلى نوبات الجنون، فمن الواضح إذاً أن الإنسان وهو في حالة غضب يشبه رجلاً نائماً أو مجنوناً أو سكراناً) (١).

وقد وظف " مهدي " هذه الفكرة جيداً لخدم أبطال أشعاره ويجعل منهم أبطالاً مأسويين، وهو يراهم فعلاً يستحقون هذا.

ويجيد الشاعر استخدام عنصر " الخطأ المأسوي " مع أبطال قصصه ليثري الحكى الدرامي ، فبعد أن حكى لنا القصة السابقة، إذا به يحكى لنا قصة أخرى لأحد رفقاءه في السجن في نفس القطعة السابقة للسجين المسمى " حيدر سار " يقول " مهدي " :

(1) Aristotle, Nicomachean Ethics: The oxford Translation of Aristotle (oxford: 1931), VII, p.3.

" حیدرسلار " ، ذلك الرجل الطيب
السيء الحظ المنكوب
هذا الآخر نحن جميعاً نعرفه جيداً وبلا شك
فهو رجل طيب برئ وسيء الحظ.
والأعجب من ذلك أن كل شخص سمع ورأى هذا
حتى المدّعين والقضاة كانوا قد قالوا هذا أيضاً، لكنهم
قالوا أيضاً:
" ظلم ، القانون قيد أيدينا، بتفصيلاته
حال القانون من كل جهة
دون العفو أو التخفيف ! "
نحن جميعاً نعلم، أن الطفل الصغير حیدرسلار
برئ ، وهو نفسه كان يريد
أن يصوب تلك الركلة، غضبان غافلاً
كشيطان قاس عطش ، أو جائع ، أو كلاهما معاً
(- وقد أضاع أمانه ، وأبلغ روحه شفّتيه،
ولم يبق له سوى الرmq -)
وبغضب يبطش.
وقضاءً بكوعه أو بركبته - لا يذكر -
فجأة انقض على صديقه، أو جاره
فسقط في مكانه وبعد ساعة أسلم الروح.
ولحیدرسلار ، ظل
قلعة الموت الآمنة ، هذه الزاوية العامرة بالموت.
هذا الطوق الأزرق خالا على الرقبة. ^(١)

(١) زندگی می گوید: اما باز یدزیست ... ، ص ٣٦ ، ٣٧.

حیدرسلار اما ، آن سلامت مرد،

تیره بختِ خاطر آزرده

اینکه دیگر ما تمامی خوب می دانیم و بی تردید .

عبر الشاعر خلال الأسطر الشعرية السابقة عن مأساة رفيقه " حيدر سلار" والتي تسبب فيها (الخطأ المأسوي)، فهو يرى أن هذا الرجل أيضاً رجل طيب لكن سوء حظه هو الذي أوقعه في هذه المأساة، وأنه في لحظة شيطانية ضرب رجلاً ربما بقدمه أو ركبته أو يده لا يعرف، فسقط المجنى عليه قتيلًا، ونقطة الضعف في شخصية " حيدر سلار" هي اندفاعه وتهوره، وقد أوقعته في السجن ، ويرى الشاعر أن هذا ظلم، فهذا الخطأ الذي حدث لا ينم عن شر متأصل، فهو يحكي لنا ببراءة أن القدر هو الذي يلعب دوراً كبيراً في القصة، فقد ضرب " حيدر سلار" الرجل لكنه لم يمت مباشرة بل سقط ثم توفي بعد ساعة، وكأنه يريد أن يقول أنه لم يمت من الضربة ولكنه مات لأن

مردِ نیکی بی گناه ست و بد آورده.

وعجب تر آنکه هرکس این شنید و دید
دادگیران دادفرما یان هم این را گفته اند، اما
گفته اند این نیز:

" حیف ، قانون دستان رابسته، با تعریف

راهمان راهمچنان سد کرده از هر سو

با همان تعریف ها در بخشش و تخفیف !"

ما همه دانیم ، طفلک حیدر سلار

بی گناه است، او همین می خواست

آن لگد که می پراند؛ با تمام خشم و بسته چشم

دیو بی رحم عطش، یا گشنگی، یا هردو را باهم

(- که امانش را بُراندۀ بود، جانِش را به لب هایش رسانده بود،

و برایش جز رمق باقی نمانده بود -)

با غضب از پا بیندازد .

از قضا آرنج، یا زانوش - یانش نیست -

ناگهان برگنجگاه دوست، یا همسایه اش آمد .

جا به جا افتاد و بعد از ساعتی جان داد .

و برای حیدر سلار ، باقی ماند

این حصارِ مرگِ آمن ، این کُنجِ مرگاباد.

دیگر این طوقِ کبودِ خال برگردن

أجله حان، وحتى القضاة يرون ذلك، لكن القانون قيديهم وحال بينهم وبين العفو عنه أو تخفيف الحكم عليه، وهكذا نرى أن الشاعر يجعل من بطل قصته بطلاً مظلوماً وبريئاً حتى النهاية ، وبذلك يضمن له تعاطف القارئ ، ويجعل من " الخطأ المأسوي" عنصراً مهماً من عناصر السرد الدرامي في شعر " مهدي".

وأيضاً استخدم الشاعر أسلوب القص الدرامي في أشعاره ليعبر به عن الغربة النفسية والمادية التي يعانيها في وطنه، وقد استخدم " مهدي" هذا الأسلوب كي يقص علينا مأساة وطنه ويدفعنا لنشاركه همومه الذاتية التي هي جزء من هموم شعبه المنكوب، ونجد أن حب الشاعر لوطنه وبحثه عن قائد مُخلص لشعبه من الانكسار والهزيمة هو موضوع قطعته الشعرية "قصه" شهر سنڱستان " (قصة المدينة الحجرية) وهو محرك الأحداث فيها، يقول " مهدي" :

حمامتان

حطتا على غصن شجرة سدر عتيقة
نبئت غريبة عن الجميع في حضن جبل ضخم

حائيتان على بعضهما،

متعاطفتان تتبادلان القصص الحزينة.

فما أعذب مناجاتهما.

الحمامتان العابرتان وحدهما

تحنو هذه على تلك،

وتُسرى تلك عن هذه .

تقول إحداهما : " أختي الحبيبة "

فتجيب الأخرى : " يا حبيبة أختك

قصي على مهل مكنون ألمك

- " لم تذكرى، يا حبيبة أختك ! هذا النائم هنا من يكون ؟

نائم مستلقٍ على ظهره ويخفي عينيه بيديه

کانه لا یرید أن یری وجهینا بالرغم من أننا
[نحبه "]

ألا تذكری: من یكون ! وما خلاصة قصته ؟ (۱)

استهل الشاعر قطعه بحوارٍ أداره بین حمامتین یجمعهما حب کبیر حطتا علی شجرة
سدر عتیقة هي وطنه الجمیل العریق، وقد اعتمد علی السرد فی رسم صور تعبیریة

(۱) ازین اوستا : قصهء شهر سنگستان ، ص ۱۴ ، ص ۱۵ .

دوتا کفتر

نشسته اند روی شاخهء سدر کهنسالی

که رو بیده غریب از همگان در دامن کوه قوی پیکر .

دو دلجو مهر بان باهم .

دو غمگین قصه گوی غصه های هردوان باهم .

خوشا دیگر خوشا عهد دوجان همزبان باهم .

دو تنها رهگذر کفتر .

نوازشهای این آن را تسلی بخش ،

تسلای این را نوازشگر .

خطاب ار هست : " خواهرجان "

جوابش : " جان خواهر جان "

بگو بامهربان خویش درد و داستان خویش "

- " نگفتی ، جان خواهر ! اینکه خوابیده ست اینجا کیست .

ستان خفته ست و بادستان فرو پوشانده چشمان را

تو پنداری نمی خواهد ببیند روی ما را نیز کورا دوست

[می داریم .

نگفتی کیست ، باری سر گزشتش چیست "

متعاقبة تركز على التدايعات النفسية، متخطياً النمطية المألوفة في التعبير عن المعنى، لذلك نجد أن هذه الصور تقوم بإبراز ما يدور بخلد الشاعر وإفراغ شحنته الشعورية . ويساعد أسلوب القص الدرامي على الإفصاح عن دور الشخصية ، إذ تطل علينا شخصية " الغريب" الذى تتساءل عنه الحمامتان كمثال للبطل المفقود التائه فى الطريق، وفى هذا يقول الشاعر :

- حائر غريب ومتعب ، كأنه ضائع تاه عن الطريق
أو راع أكلت الذئاب قطيعه.

وربما تاجرٌ أغرق البحر بضاعته .

أو عاشقٌ هائم فى الجبال والصحارى،

مخلق فى الخيال

لا يهدأ إن استراح

ولا إن طوى البحار والجبال والصحارى والوديان.

إن تاه عن طريق لا نهاية له،

فلى معه نصيحة ورسالة .

فقد طفت وتجولت كثيراً فى الآفاق.

ولم أترك طريقاً إلا سلكته.

لأبين أي طريق يتقدم إليه:

فمن هنا، تجاه مغرب الشمس والقمر، لا طريق

بل صحار موحشة خاوية وجبال من الشوك اليبس القاسى.

ومن هناك، تجاه مطلع القمر ومشرق الشمس أيضاً، لا ملجأ لأحد.

بحر مخيف مرعب وأعاصير غاضبة

ومن الناحية الثالثة تجاه حرارة جهنم الحامية

ومن تلك الناحية الأخرى برودة الزمهرير والشتاء

فإن يكن للخلاص طريق،

فليس سوى الطريق الذى تذهبون فيه على ذلك الطين، حيث الأشواك، ولا يوجد عشب..."

- " لا ، أختى الحبيبة ! أى مكان للمرح والأنس ؟

فإنه غريب ، محروم ، باقٍ فى الطريق،

يلجأ لظل شجرة سدر،

انظري إليه ، من رأسه حتى قدميه ألم وضيق،

ما ترين من ملامحه "

- أرى فى ملامحه شيها ببهرام ،
 بل هو نفسه بهرام العظيم
 الذى ينهض قبل يوم الحشر
 وينجز آلاف الأمور فيُعرف ،
 وسيأتى بآلاف العجائب بعظمة وقوة.
 ومن بعده جيو بن جودرز
 ومعه توس بن نونر
 وجرشاسب الشجاع ذلك الأسد
 وذلك الآخر
 وذلك الآخر
 يهزمون الأعداء ويلقون بهذه الرايات الشيطانية فى التراب
 ويحرقون كل ما هو دنس ، شرير ،
 ويعيدون المدينة الخربة الضائعة .
 والعلم الكاويانى ، العظمة تحت ظله ،
 يحون غبار السنين عن وجهه ،
 ويرفعونه "

- " لا ، عزيزتى ! ليس هذا مكان الطعن والفتور .
 انظري إليه ، إنه يوم التعاسة ، لا المروءة . (١)

(١) قصه شهرسنگستان : ازین اوستا ص ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ .

- پريشانی غريب و خسته ، ره گم کرده را ماند .

شبانى گله اش را گرگها خورده .

وگر نه تاجرى كالاش را دريا فرو برده .

وشايد عاشقى سرگشتهء كوه و بيا بانها .

سپرده باخيالى دل ،

نه ش از آسودگى آرامشى حاصل ،

= نه ش از پیمودن دریا و کوه ودشت و دامانها.

اگر گم کرده راهی بی سرا نجام ست،

مرا به ش پند و پیغام ست.

در این آفاق من گردیده ام بسیار.

نماندستم نیموده بدستی هیچ سویرا.

نمایم تاکدامین راه گیرد پیش:

ازینسو، سوی خفتگاه مهر و ماه، راهی نیست

بیابانهای بی فریاد و کهساران خار و خشک و بی رحم ست.

وز آنسو، سوی رستگاه ماه و مهر هم، کس راپناهی نیست.

یکی دریای هول ها یل ست و خشم توفانها.

سدیگر سوی تفته دوزخی پرتاب.

و آن دیگر بسیط زمهر پرست و زمستانها.

رهایی را اگر راهی ست،

جز از راهی که روید زان گلی، خاری، گیاهی نیست ... "

- نه، خواهر جان! چه جای شوخی و شنگی ست؟

غریبی، بی نصیبی، مانده در راهی،

پناه آورده سوی سایهء سدری،

ببینش، پای تا سر درد و دلتگی ست.

نشا نیهاکه می بینی در او ... "

- نشا نیها که می بینم در او بهرام را ماند،

همان بهرام ورجاوند

که پیش از روز رستاخیز خواهد خاست

هزاران کار خواهد کرد نام آورد،

هزاران طرفه خواهد زاد ازو بشکوه.

پس از اوگیو بن گودرز

وبا وی توس بن نوذر

وگرشاسپ دلیر، آن شیرگند آور

و آن دیگر

و آن دیگر

انیران را فرو کوبند وین اهر یمنی رایات را برخاک

[اندازند .

بسوزند آنچه ناپاکی ست، ناخوبی ست،

والشاعر في سرده لهذه القصة يبرز هيئة هذا الغريب الحائر النائم، ولا تستطيع الحمامتان تحديد هويته، وتحاول إحداهما أن تدله على الطريق، لكن الأخرى ترفض طريقتهما في الكلام، ومن المفيد هنا التنبيه إلى الجمل الحوارية التي جاءت في الشعر السابق، كفواصل قصيرة بين القص والحوار تجعل القارئ متحفزاً للمتابعة.

وتبدو الحركة الدرامية في المشهد السابق قائمة على التناقض في حقيقة شخصية "النائم" فأحدى الحمامتين تظنه حائراً لا يعرف الطريق، والأخرى ترى في ملامحه بطلاً عظيماً يشبه بهرام والأبطال، ثم تستوقفها الأولى عن التماهى في مجال الفخر والسرد مرة أخرى، لتدلى برأيها للمرة الثانية، ونجد أنه في الإطار الدرامي للقطعة يفكر الشاعر في اتجاهين متقابلين ويتنازعه من أجل ذلك شعوران متقابلان، لذا فقد لجأ الشاعر لتعدد الرواة في عملية السرد، لأنه يؤدي غالباً إلى تعدد وجهات النظر حول قصة واحدة، ويعمل ذلك على تشكيل رؤية الشاعر، والربط المنطقي لعمليات السرد، ونقرأ ما يقول مهدى :-

- "أعتقد أنه، ها

هو نفس الأمير المسكين الذي هاجم القراصنة
مدينته ليلاً."

- "نعم، القراصنة والسحرة وجيش الغوغاء
هاجموا مدينته،

وكقائد شجاع صرخ في أهل المدينة
"- أيها الشجعان! أيها الأسود

النساء! الرجال! الشباب! الأطفال! الشيوخ! -"

= پریشان شهر ویران را دگر سازند.

درفش کاویان را، فره در سایه ش،

غبار سالیان از چهره بزدایند،

برافرازند...."

- "نه، جانان! این نه جای طعنه و سردی است.

ببینش، روزگور شوربخت، این ناجوانمردی است."

وقال كلاماً كثيراً عن الشجاعة، لكنه لم يثلق رداً.
ولم يصدر صوت عن أحد، فقد تحولوا جميعاً فجأة إلى حجارة باردة
ومن وقتها صار اسمه أمير المدينة الحجرية
البائس المسكين كان يدور - يطوف وسط الأحجار وسيفه بيده.
وكان يصيح كالمجانين " تعال ! (هلم !)
وكان يسقط وينهض ، باكياً صارخاً مرة أخرى :
" - يا رجالى الشجعان ! " لكن الأحجار صامتة. (١)

والشاعر فى سرده لهذه القصة يبرز هيئة " الأمير " أو البطل وهو يقف بائساً لا
يستطيع التصرف، فمأساته أكبر من أن تصفها الكلمات وينادى باحثاً عن مجيب ،

(١) ازاین اوستا: ص ۱۹ ، ۲۰.

- " بجای آوردم اورا، هان
همان شهزادهء بیچاره است اوکه شبی دزدان دریایی
بشهرش حمله آوردند. "

- " بلی ، دزدان دریایی وقوم جادوان وخیل غوغایی
بشهرش حمله آوردند ،
و او مانند سردار دلیری نعره زد برشهر :
" - دلیران من ! ای شیران
زنان ! مردان ! جوانان ! کودکان ! پیران - "
و بسیاری دلیرانه سخنها گفت، اما پاسخی نشنفت .
صدایی بر نیامد از سری ، زیرا همه ناگاه سنگ و سرد
[گردیدند]
از اینجا نام او شد شهریار شهر سنگستان .
پرشانروز مسکین تیغ در دستش میان سنگها می گشت
و چون دیوانگان فریاد می زد " آی ! "
و می افتاد و برمی خاست ، گریان نعره می زد باز :
" - دلیران من ! " اما سنگها خاموش .

ولكن لا حياة لمن ينادى، وتبدو الحركة الدرامية في هذا المشهد قائمة على تفاعلات البطل مع الأحداث ووطأتها على أهل المدينة المنكوبة، ومن خلالها يوضح الشاعر إحباطاته المعاصرة، ممثلة في عدة تعبيرات منها " يصرخ منادياً " ، " لا يصدر صوت " ، " تحولوا جميعاً إلى حجارة " ، " يسقط " ، " باكياً صارخاً " لكن الأحجار صامتة " ، حيث يوضح الشاعر حنينه للبطل المخلص الذي ينقذ الوطن مما هو فيه، لكن مع الأسف فقد سيطر القراصنة الغزاة على الشعب وكأنهم سلبوا إرادته فأصبح كالحجارة لا يستجيب ، يكمل الشاعر حكيه للقصة بمقارنة بين حال إيران قديماً وحديثاً، فالمدينة الحجرية هي إيران ، يقول الشاعر :

ومدينته الحجرية المجهولة
التي كانت ذات يوم منارة للعصور،
ونشيد جميع أهلها الذي يتلى للمديح والعبادة ،
هو أغنية النار والشمس والمطر؛
وسواء في شهر " تير " أو شهر " دى " فإن كل انسان ،
يعيش من السرور والاحتفال ربيعاً في ربيع؛
والآن هي عش عار عامرة بالكراهية، حدادها احتفال
ومثل مستنقع بغاء ، فتحت أحضانها لعناق الآفاق،
وتجرى فيها آلاف الجداول المليئة بالمياه الملوثة،
والقراصنة بالأحمال البعيدة
الأحمال والأحمال والأحمال
والسفن والسفن والسفن ... " (١)

(١) المرجع السابق، ص ٢١.

وسنگستان گمنامش

که روزی روزگاری شب چراغ روزگار بود؛

نشید همگنانش، آفرین را و نیایش را،

سرود آتش و خورشید و باران بود ؛

اگر نیرو اگر دی ، هر کدام و کی ،

به فر سور و آذینها بهاران در بهاران بود ؛

وفجأة يقطع الشاعر استرساله ويصمت .. فقد رأى فى شخص أمير المدينة الحجرية كل أمانيه وقد ضاعت، وبلاده وقد نهبت ينتقل بالمشهد الدرامى لوصف المدينة المدمرة وكيف بها تفتح أبوابها للعدو، والمستعمر لينهب منها، وقد عبر عن ذلك بمشهد مختزل واكتفى بقول " القراصنة " و " الأحمال " و " السفن " ليعبر بذلك عن مدى السلب والنهب الذى تعرضت له المدينة.

ويعود الشاعر بالقص الدرامى إلى مشهد الحمامتين مرة أخرى فيقول :

- " طال الحديث أو قصر، والوقت متأخر.

انظري ، النهار قصير

مازلنا بعيدتين عن العش والليل قد اقترب.

سمعت قصة هذا الشيخ المسكين

قولى هل يستطيع أحد أن يريه له طريق النجاة ؟

هل يفتح له مفتاح هذا الطلسم المغلق ؟ " (١)

وفى هذه الأسطر لا يذكر الشاعر إحدى الحمامتين تكلم أختها ، لكن يعرض وضعهما الحالى فقد تأخرتا وأوشك الليل على الحلول ولا بد لهما من الذهاب لكنهما مشفقتان على

- كنون ننگ آشیانی نفرت آبادست ، سوگش سور

چنان چون آبخوستی روسپی ، آغوش زی آفاق بگشوده،

در او جاری هزاران جوی پرآب گل آلوده،

و صیادان دریا بارهای دور

و بردنها و بردنها و بردنها

و کشتی ها و کشتی ها و کشتی ها "

(١) المرجع السابق ، ص ٢١، ٢٢.

- " سخن بسیار یاکم ، وقت بیگانه ست.

نگه کن ، روز کوتاه ست.

هنوز از آشیان دوریم و شب نزدیک .

شنیدم قصه این پیر مسکین را

بگو آیا تواند بود کو را رستگاری روی بنماید ؟

کلیدی هست آیا که ش طلسم بسته بگشاید ؟ "

هذا النائم البائس وعلى مصيره وهل سيهتدى للطريق أم لا؟ ، ويمكن أن نقول إن الشاعر نفسه هو الذى يشعر بالقلق على مستقبل وطنه بدون البطل المخلص، ونجده يمزج أدائه الدرامى بالتساؤل المستمر الذى يعكس تأثيره وتساؤله الشخصى، وتمثل الوقفة السابقة العقدة فى القصة السردية إذ يقدم الشاعر الحل الذى يظنه مناسباً ، فيقول:

- " يمكن .

فخلف هذا الجبل العطش واد عميق.
بالقرب من غار مظلم مهجور، عين مضبئة.
ولا طريق من هنا للعين
حيث يجب أن يغسل الأمير جسده فيها.
ليجلى عن نفسه غبار القرون المميتة للقلب.
وعليه أن يمدح آهورا والآلهة والملائكة
بما يليق بهم من مديح قديم،
ثم يحمل سبع حصوات من حصوات العين
ويوجد فى تلك الأنحاء القريبة بئر.
يشعل النار على حافته ويؤدى صلاة خاشعة،
ثم يلقي بالحصوات السبع
باسم الملائكة السبعة ولذكراهم فى فوهة البئر.
فسوف يفور الماء منه .
وتطيب مياه العين الفوارة.
علامة على نهوض حظ الشاب من النوم.
ليستطيع مرة أخرى أن يرى زمان الوصل.
فهو يقدر ولا بد أن يكون
فقد سقط عن جواده ، وليس عن أصله. (١)

(١) از این اوستا : ص ٢٢ ، ٢٣

- " تواند بود.

پس از این کوه تشنه دره ای ژرف ست،

ونلاحظ أن الشاعر في الأسطر السابقة لم يحدد لنا من الذي يورد هذا الحل الذي يراه سبيلاً لتخليص البطل من مشكلته، حيث نرى غياب الراوي المتمثل في حكي إحدى الحمامتين واللّتين تمثلان الشخصية الحكائيّة داخل الحكي، وبذلك فقد تدخل الشاعر بنفسه ليحل لبطله عقدة حكايته، ويقدم له حلاً ينبثق من اعتقاده الخاص بأن اشعال النار والثناء على آهورمزدا هو الطريق لاهياء مجد البلاد والسمو بالأصل الإيراني القديم.

وبعد أن تكلم الشاعر بضمير الغائب في الأفعال " يغسل " ، " يمدح " ، " يحمل " ، " يشعل " و " يستطيع " ، يتحول مرة أخرى إلى ضمير المتكلم على لسان البطل نفسه، وهنا يتحد الشاعر مع البطل، فإن الرؤية مع ، أو العلاقة المتبادلة بين الراوي والبطل أو اتحادهما، تسمى بـ " السرد الذاتى " ^(١). حيث تنهار الصورة السابقة، فيقول "مهدى":

- در او نزديك غارى تار و تنها، چشمه اى روشن.
ازينجا تاكنار چشمه راهى نيست.
چنين بايد كه شهزاده در آن چشه بشويد تن .
غبار قرنھا دلمردگى از خویش بزدايد،
اهورا و ايزدان وامشاسپندان را
سزاشان باسرود سالخورد نغز بستايد،
پس از آن هفت ريگ از ريگھاى چشمه بردارد،
در آن نزديكھا چاهى ست،
كنارش آذرى افروزد و اورا نمازى گرم بگزارد،
پس آنكه هفت ريگش را
بنام و ياد هفت امشاسپندان در دهان چاه اندازد.
ازو جوشيد خواهد آب.
وخواهد گشت شيرين چشمه اى جوشان،
نشان آنكه ديگر خاستش بخت جوان از خواب.
تواند باز بيند روزگار وصل .
تواند بود و بايد بود
از اسب افتاده او ، نز لصل ."

(١) د/ حميد لحمدانى: بنية النص السردى ، ص ٤٨.

- " غريب أنا ، قصتي مثل همومي كثيرة .
فاستمع للحديث الخفي ، حصاني ميت وجذري شاخ
[وذبيل .
واشكو إليك حزن قلبي ، أيها الغار ! .^(١)

بدأ الشاعر الأسطر السابقة بكلمة " غريب " وهي تعني الانتكاس والسلبية ، حيث توحى
بالغربة في الوطن، واقتران الغربة بالموت والكهولة والذبول، يؤدي بنا إلى طريق
مسدود ويأس من العودة، سواء عودة الوطن القديم أو عودة البطل المنتظر .
ويستكمل الشاعر المشهد الدرامي فيحكي مأساة البطل بعد أن أدى البطل كل ما يمكن
أن يقوم به، يقول مهدى :

واسفاه، فقد اطفأت الريح نيران المضيئة .
وقد القيت الحصوات واحدة تلو الأخرى في البئر .
وناديت باسم المخلصين جميعهم لكن،
تصاعد الدخان من البئر بدلاً من الماء ، وكأن الشيطان كان يقول: آه^(٢)

إنها مأساة ينهي بها الشاعر قصته أو قصة بطله، فليس لها حل فلا أمل في عودة البطل
المخلص، ولا أمل في تحرر أمير المدينة الحجرية، وكأن هذه القصة الدرامية مرثية
للبطولة تبدأ بالأسف عليها وتنتهي بالشك في بعثها. يقول الشاعر:

(١) المرجع السابق، ص ٢٣ .

- " غريبم ، قصه ام چون غصه ام بسيار .
سخن پوشيده بشنو، اسب من مرده ست و اصلم پير و
[پزمرده ست،

غم دل باتو گویم ، غار !

(٢) از این اوستا : ص ٢٤ .

فروزان آتشم را باد خاموشید .
فکندم ریگها را یک به یک درچاه .
همه امشاسپندان را بنام آواز دادم لیک،
به جای آب دود ازچاه سر برکرد، گفתי دیو می گفت : آه .

- " اشكو اليك حزن قلبي ، أيها الغار !

فقل لي ، ألم يعد لي أمل في النجاة ؟ "

وأجاب صدى الصوت النائح :

" ... أجل، لا ؟ " . (١)

وقد استخدم " مهدي" في السرد الدرامي السابق طريقة حضور الراوي في الحكى، جعل الحكى يتم عن طريق إحدى الحمامتين أحياناً، وأحياناً أخرى عن طريق الشاعر نفسه كراوى أساسى للقصة أو عن طريق بطل القصة، وبذلك فقد تناوب عملية السرد فى هذه القصة عدد من الرواة ، وذلك ليثرى الأداء الدرامى ، ويعبر عن تعدد وجهات النظر حول القصة.

(١) از اين اوستا : ص ٢٥.

- " ... غم دل باتو گويم ، غار !

بگو آيا مرا ديگر اميد رستگارى نيست ؟ "

صدا نالنده پاسخ داد :

" ... آرى نيست ؟ "

البحث الثاني

تيسار الوعى

تيار الوعي فى شعر " مهدى "

" تيار الوعي " أسلوب أدبى يستخدم فى تقديم الجوانب الذهنية للشخصية فى القصص.

والقص فى تيار الوعي يهتم أساساً بما يرقد تحت السطح، أى " أنه النوع من القص الذى يركز فيه على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسى للشخصيات"^(١).

ومستخدمو " تيار الوعي " يحاولون تصوير الحياة بشكل دقيق، لكن الحياة التى يهتمون بها هى الحياة النفسية الداخلية الخاصة للإنسان أى (الإنسان من الداخل).

" والميزة الكبرى لهذا النوع من القص هى قدرته الكامنة على تصوير الشخصية على نحو أكثر دقة وأكثر واقعية"^(٢).

وقد اهتم " مهدى " بهذا النوع من القص لأنه يقوم بالتشريح النفسى وليس مجرد التحليل، ويهتم بالجانب الداخلى، ويقدم الرموز باعتبارها بدائل للأفكار الذهنية التى يعتقد أنها تستعصى أحياناً على التعبير.

وفى شعر " سرود بناهنده " (أنشودة الشريد) ، يستخدم الشاعر " تيار الوعي " فى القص، وهو أسلوب يعتمد تقديم الوعي الداخلى الذى يعمل فى أذهان البشر، فاستعان "مهدى" بذلك ليبر عما يدور فى ذهنه عن رجال الدين، فيصور نفسه هارباً من (المدرسة) التى تمثل رجال الدين إلى (الخانقاه) التى تمثل عالم التصوف، يقول الشاعر:

- مناجيا متمتماً بنجواه

رجل بأنشودة حزينة.

متعب، كسير، وملتاع

(١) روبرى همفرى: تيار الوعي فى الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعى ، القاهرة،

١٩٧٣م، ص ١٨ ، ٢٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٧.

سقط تاج الأجداد على التراب
 هذا الغضبان أسد غابة الدين، آية الله
 بلا أى مبالاة أو خوف،
 قلبه منجذب للعجم ، وبعيد عن العرب.
 الليلة يستبدل بتاج الأجداد شوق الهجرة.
 ينشد هائلاً مع نفسه
 الليلة أنشودة بينما يفكر فى شئ آخر.
 مترنما بنجواه، نائحاً شريداً،
 يبكى بالأم وحرقة قاتلاً :
 - الليلة حين ينتصف الليل أنهض،
 وأهرب من هذا الركن الأسود المظلم.
 أعرف طريقاً خفياً سأذهب مشتاقاً.
 وإن وجب الجرى، أجرى مشتاقاً
 ولو كان الباب مغلقاً؟

[أتوسل بالشكوى إلى الله
 واضعاً رأسى على أعتابه وأصيح. " (۱)

(۱) زمستان : سرودپناهنده، ص ۱۲۶ ، ۱۲۷.

نجواکنان به زمزمه سرگرم،
 مردی ست با سرودی غمناک.
 - خسته دلی ، شکسته دلی ، بیزار
 از سر فکنده تاج نیا برخاک
 این شرزه شیر بیشه دین، آیت خدا،
 بی هیچ باک و بیم واداء،
 سوی " عجم " کشیده دلش، از " عرب " جدا.
 امشب به جای تاج نیا شوق کوچ به سر دارد.
 آهسته می سُراید و با خویش
 امشب سرود و سرِ دگر دارد .

نرى أن الشاعر قد بدأ القطعة بالحديث عن حال ذلك الرجل المشغول بالترنم ووصف حاله، ونجده هنا قد تكلم بضمير الغائب وكأن الشاعر يحكى لنا أولاً مشهداً درامياً يريد أن يصل إلى القارئ ، ثم ينتقل إلى الكلام بضمير المتكلم ، حيث يغوص في ذهن الشخصية التي تتاجى نفسها قائلة الليلة " أستيقظ " ثم " أهرب " ثم " أجرى " وهذه الأفعال مترتبة على بعضها، وكأنه بناء يرتفع تدريجياً ليكتمل ، ونجد أننا أمام حكاية تبدأ بالاستيقاظ من النوم والناس نيام حتى الوصول إلى الباب للخروج.

ونلاحظ أن "تقنية مناجاة النفس أكثر تحديداً بالنسبة لعمق الوعي الذي يمكن أن يقدمه؛ فوجهة النظر هنا هي دائماً وجهة نظر الشخصية، وطبقة الوعي هنا عادة قريبة من السطح، والحبكة الفنية فيها تتضاءل إلى الحد الأدنى من التعقيد." (١).

لم يستعن الشاعر بالحوار إطلاقاً في هذه الحكاية مستعاضاً عنه بالسرد مع وصف للانفعالات النفسية الخاصة بشخصية الحكاية، والتي هي نفسها استبطان ذاتي للشاعر نفسه، حيث يعتقد الشاعر أن الشيء الهام في الحياة الإنسانية هو البحث عن المعنى، والتعرف على الذات، ويتضح ذلك من بحثه عن الطريق إلى الله خارج مدرسة الدين بكل ما فيها من حلو ومر، وبعد أن صار رجس الخلق ملازماً لطهر المدرسة ، فأصبح الشاعر هارباً لبحث عن ذاته ودينه خارج المدرسة، يقول " مهدي " :

- نجواكنان به زمزمه ، نالان وبيقرار،

با درد وسوزگرید وگوید:

- " امشب چو شب به نیمه رسد خیزم ،

وزاین سیاه زاویه بگریزم .

پنهان رهى شناسم وبا شوق میروم.

ور بایدم دويدان، با شوق میدوم .

گر بسته بود در ؟

[بخدا داد میزنم

سر می نهم بدرگه و فریاد میکنم. "

(١) روبرت همفرى : تيار الوعي فى الرواية الحديثة، ت : محمود الربيعى، ص ٥٨.

الليلة من السلاسل الخفية للمدرسة
ملولاً من أصول شجرة الدين وثمارها وفروعها،
ومن الشك ومن اليقين،
ومن رفس الأخلاق وطهر المدرسة،
فررت

[... ماذا أقول ؟ ..]

[.. إنها حكاية .]

ضقت ثانية

من ضحكات اللز،

ودموع الخوف.

مللت هذا الحرم.

إلى متى أتحمل البقاء فى اللز والسخرية
- بل أحياناً بصرخة كريمة مرة واحدة -
أكون مغتاباً ونماماً بحق الله؟
لقد ضقت مرة أخرى؛
إلى متى أستطيع أن أبقي بعيداً عن الله ؟

جاء عارف من المدرسة إلى الخانقاه (٥)،
بخاطر ملول من أركان المدرسة .
فر من الخداع والرياء، من الكذب والجهل
وهو يدعو - قائلاً - فلينبض بنیان المدرسة ... " (١).

(٥) الخانقاه : تمثل عالم التصوف، وهى مكان تعبد الصوفية وهم أهل الزهد حيث ينقطعوا
عن أسباب الدنيا ويجعلوا همهم فى الله ويجلسوا فى أماكن عبادة تسمى الخانقاه.
(١) زمستان : ص ١٢٨، ١٢٩.

- " ... امشب من از سلاسل پنهان مدرسه،

سير از اصول وميوه وشاخ درخت دين،

وزشک واز يقين،

=

ونجد فيما سبق أن الشاعر يستخدم تقنية "مناجاة النفس" في "تيار الوعي" حيث إنها تقنية تقديم المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ، بدون حضور المؤلف.

وقد استفاد "مهدى" من بعض أنواع التقنية المستخدمة في "تيار الوعي" ومن أهمها التقنية الرئيسية لحركة "تيار الوعي" في القص، وهو استخدام أسس التداعي الحر، ويعتمد التداعي الحر على ثلاثة عوامل وهي :

" أولاً: الذاكرة التي هي أساسه ؛ وثانياً : الحواس التي تقوده،
وثالثاً : الخيال الذي يحدد طواعيته. " (١)

= وز رجب خلق وپاکي دامن مدرسه،
بگریختم ...

[.. چگونه بگویم ؟ ...]

[... حکایتی ست.

دیگر به تنگ آمد بدم

از خنده های طعن،

وزگریه های بیم.

دیگر دلم گرفته ازین حرمت وحریم.

تا چند می توانم باشم به طعن وطنز

- حتی گاهی به نعره نفرین تلخ و تند -

" غیبت " کنان و بد گو پشت سر خدا ؟

دیگر بتنگ آمده ام من ؛

تا چند می توانم باشم از او جدا؟

صاحب دلی ز مدرسه آمد به خانقاه،

با خاطری ملول زارکان مدرسه...

بسگریخت از فریب وریا، از دروغ و جهل

نابود باد - گوید - بنیان مدرسه ... "

(١) روبرت همفری: تيار الوعي ، ت محمود الربيعي ، ص ٦٧.

وقد استخدم الشاعر هذه التقنية في قص بقية قصة اللاجئين قائلاً:

والآن وقد انتصف الليل،

يرى في خياله

أن أوراق شمس وحافظ والخيام،

- هؤلاء الثوار الثائرون،

هؤلاء السعداء ثوار الدهر،

هؤلاء التعساء الساعون للمرح -

قد أخذها تحت العباءة ومنتعلاً خفاً رقيقاً ،

يهرب ببطء.

وماء كأسه القديم القنر، يقدمه

يريقه على تراب الطريق.

الليلة، عجباً ، فحاله جيد.

والآن وقد انتصف الليل،

نفسه يرى، في الخيال

قد هرب خفية ووصل إلى الخانقاه ؛ لكن الباب مغلق.

فوضع رأسه على الباب ومن ثقبه

يحكى بحماس قصته

وقلبه يخفق من الهول ؛

كأن شخصاً يستمع لقصته :

" الليلة في خلوة الليل الحزينة

السماء كرقعة شطرنج

كل جوهرة فيها آية لذات الله

والآفاق حيرى: ماذا أفعل،

وأنا ، متحيراً من آيات الفلك السرمدي،

فررت

[- فررت إليكم -

فررت ، وأتيت إليكم ،

[أنتم

أيها السقاء السعداء بحانة (الست) !
أيها السكارى بما مضى ، وبأيام الخيام
هل تسمحون لى ؟ "

الليل ساكن، ولا صوت.
وفى خياله ، المضطرب ، القلق،
يرى أنه يدق بقبضته دقاً، على باب
باكياً صائحاً؛
لكن لأن باباً لم يكن هناك، كانت قبضته تدق رأسه
تعالوا خلصونى! تعالوا امنحونى ملاذا !
هذا الغريب اللاجئ يخاف ،
أيها القوم، لا تتركوه خلف الباب.
أيها القوم، بحق الله ... "

[إنه يبكى . (١)]

(١) زمستان : سرود پناهنده، ص ١٣١ : ١٣٣.

واکنون که شب به نیمه رسیده ست،
او در خیال خود را ببند
کاوراق شمس وحافظ وخیام،
- این سرکشان سرخوش اعصار،
این سرخوشان سرکش ایام،
این تلخ کام طایفه شنگ وشوربخت -
زیر عبا گرفته وبرپشت پوست تخت،
آهسته می گریزد.
وآب سبوی کهنه وچرکین خود بیای
برخاک راه ریزد.

امشب شگفت حال خوشی دارد.

واکنون که شب ز نیمه گذشته ست،

= او ، در خیال، خود را ببیند

پنهان گریخته ست ورسیده به خانقاه؛ ولی بسته است در.

و او سر بدر گذاشته و از شکاف آن

با اشتیاق قصهء خود را

می گوید و ز هول دلش جوش میزند؛

گوئی کسی به قصهء او گوش می‌کند:

- " امشب به گاه خلوت غمناک نیمشب،

گردون بسانِ نطع

هرگوریش آیتی از ذات ایزدی.

آفاق خیره بود به من ، تاجه می کنم؛

من در سپهر خیره به آیات سرمدی،

بگریختم

[- به سوی شما می گریختم -

بگریختم ، به سوی شما آمدم ،

[شما

ای ساقیانِ سرخوش میخانهء الست!

ای لولیانِ مست به ایام کرده پشت ، به خیام کرده رو،

آیا اجازه هست ؟ "

شب خلوت ست و هیچ صدائی نمی رسد.

او در خیال خود را، بی تاب ، بی قرار،

بیند که مشت کوبد پرکوب ، بربری

با لابه و خروش؛

اما نری چونیست ، خورد مشت بر سری.

إن أهمية التداعي الحر ، والمهارة التي يمكن أن يستخدم بها هذا التداعي لتقديم عنصر الحركة في العمليات الذهنية^(١)، كل ذلك مقدم بوضوح في القطعة السابقة؛ فعناصر محتوى ذهن شخصية اللاجئ الشريد تستخدم لتقديم تحليل توضيحي لهذه الحركة.

حيث تبدأ برؤيته لخياله وهو المسيطر على وعيه، ليبقيه يقظاً ليتمكن من الهروب، ويذكر في هذه الرؤية أنه يرى أشعار بعض الشعراء الذين كتبوا في التصوف وقد استدعاهم من الذاكرة شمس وحافظ والخيام ، وقد أخذ هذه الأشعار وهرب، وترك وراءه كل ما هو قديم في المدرسة وتخلص منه. ثم يظهر عنصر الحركة الذهنية فهو يهرب إلى الخانقاه ثم يصل للبواب لكن الباب مغلق، فيستخدم حواسه ليتمكن من فتح الباب، فهو ينظر من ثقب الباب ويصرخ في أنين وقلبه يخفق من الهول، ويدق الباب بشدة ، ثم ينتهي به الحال للبكاء. فنرى أنه من ناحية الهيكل العام فإن حركة وعي شخصية اللاجئ - حسب نظامها عن طريق أساس التداعي الحر من خلال الذاكرة ، والحواس والخيال - تتضح على النحو التالي -

- فهو يرى في خياله :

- ١- فيتصور أنه حصل على أشعار مشاهير الشعراء
- ٢- يتخيل حالهم أثناء كتابة الأشعار
- ٣- يتوقع أنهم كانوا بائسين يتطلعون إلى السعادة
- ٤- يتخيل أنه أخذها وهرب بهدوء

(وأثناء الهروب يريق ماء الإناء وهذا يدفعه إلى محاولة السيطرة على وعيه)

= - " راهم دهيد آي ! پناهام دهيد آي !

می ترسد این غریب پناهنده،

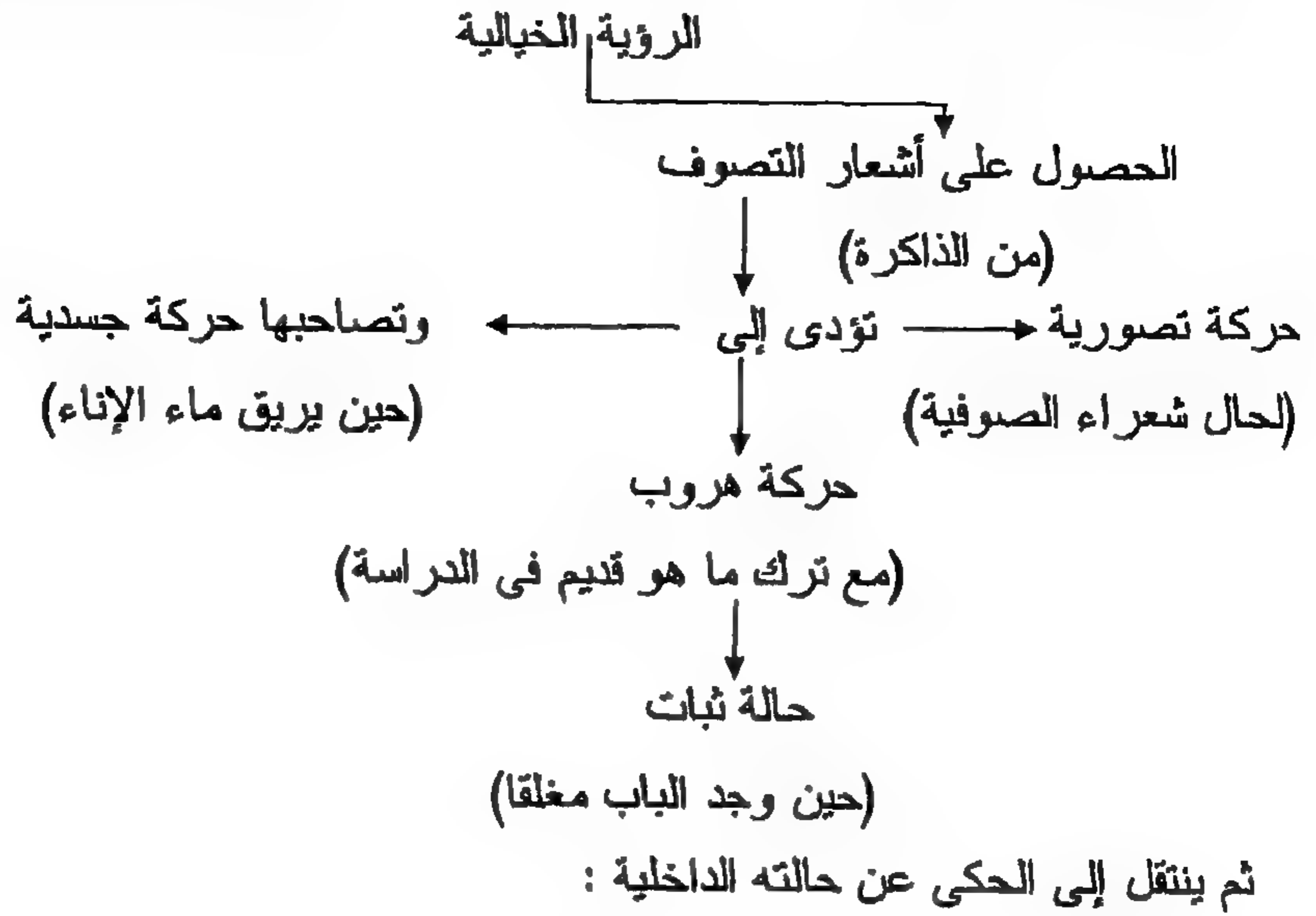
ای قوم ، پشت در مگذاریدش .

ای قوم ، از برای خدا ... "

[گریه می کند.

(١) روبرت همفری : تيار الوعي ، ص ٦٧ .

وربما يمكن أن يسهل تصور هذه الحالة إذا نُقلت إلى شكل تخطيطي على النحو التالي:



- وهو يحكى قصته

١- فيجد قلبه يخفق

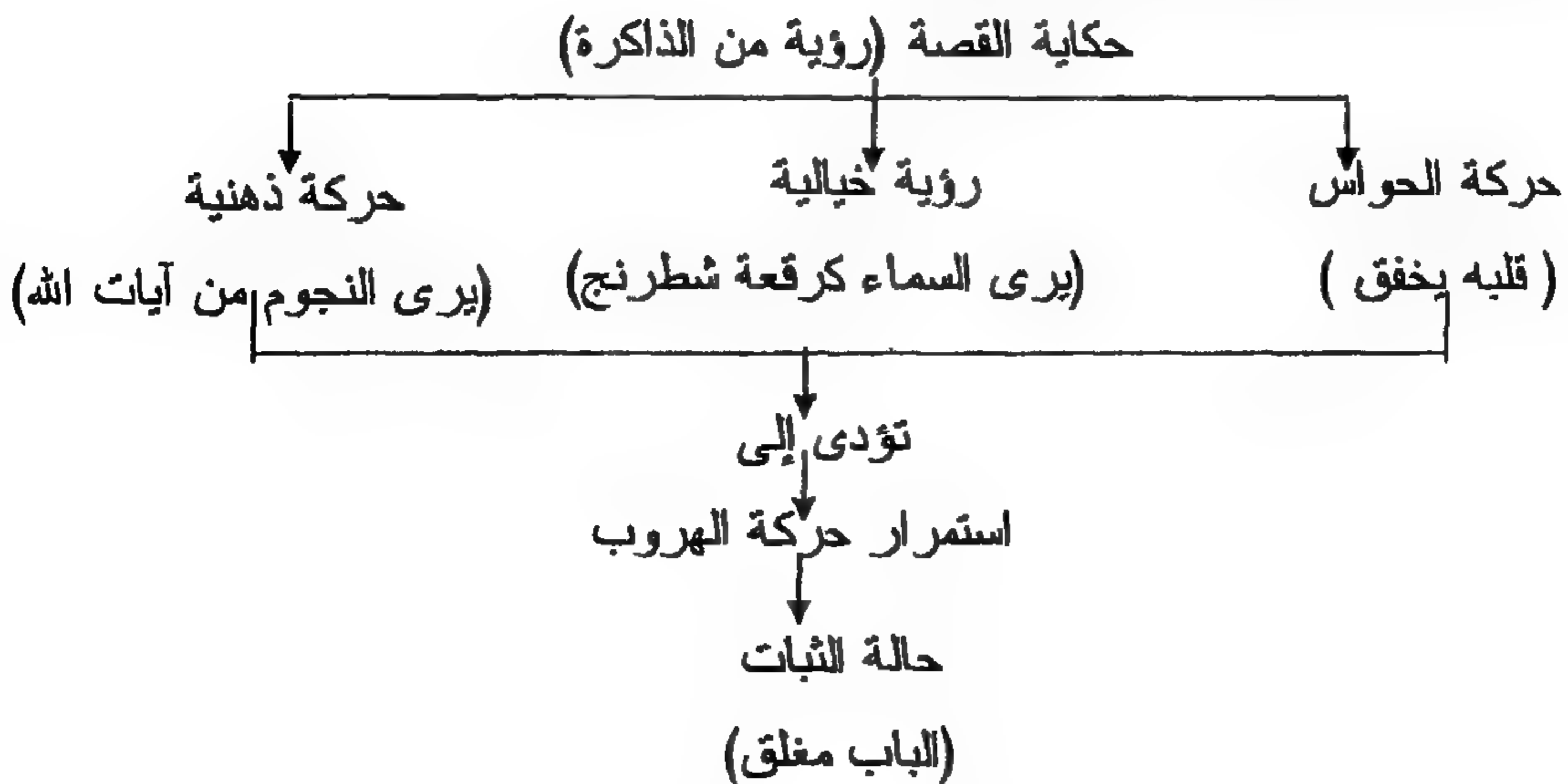
٢- يرى السماء كرقعة شطرنج

٣- يرى النجوم المتألئة من آيات الله

٤- يفر إلى المتصوفة (أهل الطريق) الثملون بالمحبة الالهية

(وبالتفكير فى أهل التصوف الذين هرب اليهم وتوسله اليهم أن يقبلوه يحاول أن يسيطر على وعيه)

ويمكن نقلها إلى الشكل التخطيطي التالي:



وتمثل الأفعال المضارعة التالية ردود فعله الحسية الناتجة عن حالته السابقة :
- وهو يدق بشدة على باب الخانقاه

١- فيذكر أنه مضطرب وقلق

٢- يصرخ ويبكى

٣- يتخيل الباب موجودا

٤- يتصور نفسه ينادى ويتوسل

٥- يلقب نفسه بالغريب

٦- يتأمل بخياله نفسه وهو لاجئ مسكين

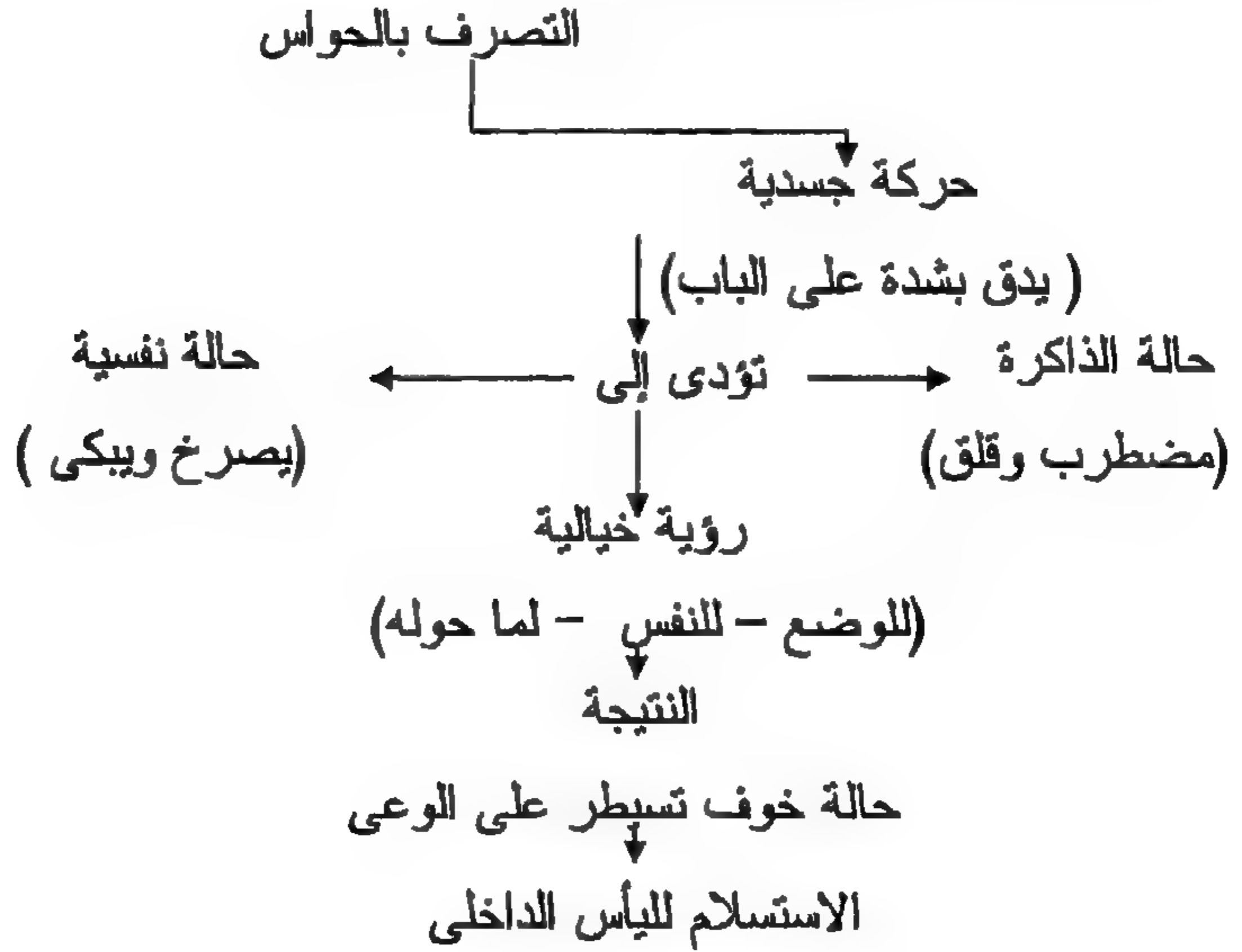
٧- يقرر أن الغريب يخاف

٨- يكرر الرجاء والتوسل

٩- يتصور الغريب وهو يبكى

ويدل تكرار الشاعر لاستخدام الأفعال المضارعة بشكل ملحوظ؛ على قوة إحساسه بأنه ما زال يعيش نفس الإحساس بل وإصراره على استدعاء المتلقى ليحيا معه ويشاركه إياها.

ويمكن تمثيلها بالشكل التخطيطي التالي :



إن نمط هذا التخطيط يوضح اتجاه وعي شخصية اللاجئ، كل هذه الأشياء السابقة تشير إلى المواطن التي يندفع فيها العالم الخارجي إلى حياة اللاجئ الداخلية. وبعد آخر حال منها يسير خط التفكير على نحو ثابت مبتعداً عن العالم الخارجي في حين تستسلم الشخصية لليأس الداخلي. وينتهي القطعة بصوت بكائه قائلاً :

جلس حزينا ، لا يدعه البكاء يقول :

- " تعالوا ، افتحوا لي الطريق ! تعالوا امنحوني ملاذا !

هو .. هوى .. هاى .. هاى .. " (١).

وقد اهتم " مهدي" بعنصر (التداعي) - وهو من العناصر الأساسية في " تيار الوعي" -
به يستطيع رصد ومضات الوعي وتدفقاته لإلقاء مزيد من الضوء على الشخصية وكل
ما يخصها من حوادث وتجارب ماضية، بغرض الكشف عن المكنون النفسى للشخصية.
ونلمس هذا بوضوح في قطعة " از برخوردها" (من المصادفات) من خلال استرجاع
الشاعر لذكرى موقف مع امرأة لا ينساها، يقول الشاعر :

أكان ذلك أول لقاء لنا وربما آخر لقاء ؟

نحن في تلك الغربة أقرب حبيبين.

الذكرى العطرة لتلك اللحظة الساحرة

تتدفق بالنور والورود !

نظرتى اختفت في وجهها،

ونظرتها تاهت في عيني

فهل أستطيع أن أراها ثانية ؟

آه ! متى بعد؟ أين ؟ هيهات !

وربى كم كانت جميلة ساحرة

كم كان جمالها رائعا، خلابا !

وفي ذلك المكان الوضيع الحقير

كم كان ذاك الجمال نادراً لا يصدق!

كانت الطرق مغلقة أمام نظرات المارة هناك.

لا أحد يعرف

(١) زمستان : ص ١٣٣ .

غمگین نشستہ، گریہ امانش نمی دهد :

- " راہم .. دہید ، . آی ! .. پناہم دہید .. آی !

هو .. هوى .. هاى .. هاى .. "

من أى أسطورة خرجت تلك الملائكية هناك.
أى نظرة لها - واه ! - ومن أية عيون أنت !
فهى غزلانيه مرحة.
وأى وجه وأى بسمه،
كأنها سحر وإعجاز .

آه !

كانت تلك أول مرة وكأنه آخر لقاء معها،
فمتى أستطيع أن أراها مرة أخرى؟
أو أين ؟ أبداً !
حسرتى كبيرة وأقول دائماً ليت
وأوقفت تعليقاتى على ثانية أبداً . (١)

(١) دوزخ ، اما سرد : ص ٣٢ : ٣٤.

اولين ديدار ما بود آن و شايد آخرين ديدار؟
ما در آن غربت به هم نزد يك تر باران.
ياد عطر آگين آن افسانه گون لحظه
نور باران باد و گل باران !
- گشته در رويش نگاهم محو،
مانده در چشم نگاهش مات.
باز هم او را توانم ديد ؟
آه ! كى ديگر ؟ كجا ؟ هيات !

و خدای من ! چه زیبا بود و بهت انگیز
وجه و الابد زیبائیش ، والا وشگفت آور!
واندر آن منزل گه پرت و حقارت بار
آن چنان زیبایی والا چه نادر بود و ناباور !

يدخل الشاعر في موضوع القصة مباشرة دون مقدمات ، بل ويبدأ من قلب القصة بذكرى تلك الجميلة التي قابلها ويسترسل في وصف جمالها، (والوصف وظيفتان أساسيتان: الأولى : أن يكون وصفاً جمالياً مبهرًا، والثانية : أنه وصف سابق لمعنى من المعاني الضرورية في السياق العام للسرد الحكائي).^(١)

ونجد أن الوصف السابق للمرأة التي ذكرها الشاعر ولم يذكر قصتها بعد، يؤدي الوظيفتين الأساسيتين للوصف من حيث أنه وصف مبالغ في الإبهار ، وأيضاً سبق الوصف السرد العام للقصة ليوضح لنا أهمية هذه القصة عنده، إن القارئ ربما يراها صدفة سريعة فقام الشاعر بالتمهيد السابق ليسترعى اهتمام القارئ ويجذب انتباهه لأنه سوف يسمع لقصة ليست مجرد صدفة لقائلها، وبعد هذه المقدمة من الوصف يبدأ الحكى من أوله مرة أخرى قائلاً :

= راه ها را بر نگاه رهگذاران بسته بود آنجا.

كس نمی دانست

كان پریذخت از کدام افسانه بیرون جسته بود آنجا.

چه گاهی - وای ۱ - وانگه از چه چشمانی!

هوبره واهو بره ی طناز را نازم.

وچه رویی وچه لبخندی،

سیخر را ، اعجاز را نازم.

آه ۱

آن نخستین بار وگویا آخرین دیدار با او بود،

دیگر او را کی توانم دید ؟

یا کجا ؟ هرگز ۱

حسرتم بسیار ومی گویم بیازم کاش

شرط هایی را که بستم باز با هرگز .

(۱) د. حمید لحمدانی : بنية النص البسردی ، ص ۷۹ .

مازلت أذكر جيداً
ذلك القطار الذى كان يحملنى
من قلب التعاسة،
إلى السواد الأعظم لتلك النهاية المقبضة،
حين وقف فجأة فى ذلك اليوم، يوم الأمل واليأس،
للحظات فى مكان مجهول
- فى صحراء واسعة موحشة -
كانت غدوة حارة وكأنها نفس من ريح جهنم.
لكن تلك الجنة كانت هناك.
- متكأة على حجر، محتمية بظل شجرة صفصاف -
كانت هناك وحدها.
أنا ، ترجلت ، لم أترجل
خطوت على الأرض المحرقة ، لم أخط
رأيتها من بعيد ،
مثل مظلة مفتوحة، فالرياح دخلت فى العباءة السوداء لتلك الحورية الأرضية
هى ويدها مرتفعة، كقرون فراشة سوداء،
امسكت بطرفى عباعتها فى قبضتها ، مرفوعة للأعلى،
البريئة المرحة، الغزلانية الجريئة،
دون أن أعرفها، تتقدم تجاهى،
بخفة ورشاقة .
بلا شك كانت تظننى شخصاً آخر،
فكانت مسرعة نحوى.
وأنا لماذا كنت مسرعاً نحوها ؟ هذا مالا أعرفه.
أسرع كلانا نحو الآخر،
استطعت بالكاد رؤية ملامح وجهها.
لهيب شمس يوم من أيام مرداد،

ساخن محرق، ذلك المكان
فيه بقايا كل ظل، سقطت فاقدة الوعي.
كانت الصحراء ساخنة، وبدألى نار عجيبة مشتعلة ؛
وفجأة فى لحظة مظلمة.
كلانا حيران فى مكانه ، متيبس،
وجها لوجه، عن قرب.
- " آه ! "

قلنا نحن الاثنين، أو كنا نريد أن نقول ذلك .
- كان لسان حالنا يقول هذا ، فى سكوت تلك اللحظة القصيرة -
لكن لم يسمع أحدهما من الآخر أى قول
بعد لحظة حيرة وارتباك،
- " اى خطأ! اوه ! ... "
- " لكن المحبوب حتما "
- " ... عفواً "

هى قالت ، لكن
فى نظرتها، من اللعان والشقاوة الكثير،
تضى شعلات السعادة ببسمتها البريئة
انفصلنا عن بعضنا ، لكن ظلانا للحظات
بقيا متعانقين،
القرب مع الغربة تعانقا ،
الشاهد على هذه الوحدة والغربة الشمس.
فجأة رأيت ،
ظلانا بهت لونهما، وتضاءلا، واختفيا .
كانت بقعة سحب، غطت بحجابها الأسود الشمس !. (١)

(١) نوزخ، اما سرد : از برخوردها ، ص ٣٥ : ص ٣٧.

خوب يادم هست

آن قطارى كه مرا مى برد،

=
از صمیمِ عَطَلتِ این بی سرانجامی،
تا سوادِ اعظمِ آن تیره فرجامی،
ناگهان آن روز ، روزِ کام و ناکامی ،
لحظه هابی چند دریگ منزلِ گمنام
- در وسیعِ دشت بی فریاد -
ایستاد.

چاشتگاهی گرم بود و چون تم دیوانِ دوزخ، باد.
آن بهشت اما در آنجا بود.
- تخته سنگی تکیه گاهش ، در پناه سایه بیدی -
او در آنجا بود و تنها بود.
من ، پیاده گشته ، ناگشته
بر زمینِ داغِ گامی هشته، ناهشته،
دیدمش کز دور،
مثل چتری باز ، باد افتاده در چادرِ سیاهِ آن زمینی حور،
او چو شاخسک های، پروانه ی سیاهی، دست ها برداشته بالا،
دو کناره ی چادرش در مشت ها ، افراشته بالا
هُوبره ی افلاکیم ، آهو بره ی بی باک ،
بی خبر از خویش، سویم پیش می آید،
چابک و چالاک .
او مرا بی شک گمان با دیگری می بُرد،
که به سوی من شتابان بود،
من چرا بودم شتابان سوی او؟ این را ندانستم.
رو به یکد یگر دوان هر دو ،
کم کمک خواندن خطوطِ چهره اش را می توانستم .

چاشتگاهی آفتابِ روزی از مُرداد ،
داغ داغ ، آن سانک
لاشه هر سایه، پایِ ذاتِ خود بیهوش می افتاد.
دشت روشن بود و در من آتشی شناخته روشن؛
ناگهان یک لحظه تاریک.

=
هر دو بر جا مانده حیران ، خشک ،

نلاحظ في الأسطر السابقة أن السرد يجري بضمير المتكلم على لسان البطل والذي نظن طيلة الوقت أنه الشاعر نفسه، وهذا ما يميز " تيار الوعي " في أننا لا نستطيع معرفة إن كانت هذه التجربة خاصة بالشاعر أو بالبطل، وأيا كان الذي يسرد لنا القصة سواء كان الشاعر نفسه أم بطل قصته، فأهم ما يظهر فيها بوضوح هو عنصر " التداعي " من خلال استرجاع الشخصية لذكرى هذا الموقف مع تلك المرأة التي كانت تنتظر بجوار محطة القطار، لو افترضنا أن أحداث القصة تبدأ من أ ← ب ← ح -
 أي من أ-ركوب القطار ← ب-مقابلة المرأة ووصفها ← ح-انتهاء المقابلة

- روبه رو ، نزدیک.

- " آه ! "

هر دو یا گفتیم، یا می خواستیم آن گفت.

- حال ما می گفت ازین، در ساکت آن لحظه کوتاه -

لیک گویا هیچ یک از دیگری نشنفت

بعد لختی خیره و حیرت زده ماندن ،

- " چه شباهی ! اوه ! ... "

- " اما دلنشین البته "

- " ... می بخشید "

گفت او ، اما

در نگاهش ، از فروغ و اخمناز شیطنت لبریز،

شعله های شاد یک لبخند معصومانه می رخسید

ما جدا ازهم، ولیکن سایه های چاشتگاهیمان

درهم و باهم یکی گشته،

قربتی با غربت آغشته،

شاهد این وحدت و بیگانگی خورشید .

ناگهان دیدم،

سایه مان کمرنگ شد، بیرنگ شد، گم شد.

لکه ابری بود، با چادر سیا نا محرم خورشید پوشید !

فإننا نرى أن الشاعر بدأ السرد من المنتصف ثم عاد بالذاكرة إلى البداية ، فيكون قد بدأ من ب ← أ ← ح

وعندما عاد إلى البداية حيث ركب القطار لم يكتف بما ذكره في البداية عن اللقاء بل بدأ استرجاع اللقاء بالتفصيل، ثم بدأ الوصف مرة أخرى، ونجد أن الوصف هذه المرة أكثر دقة وتفصيلاً وله وظيفة مختلفة ومهمة عما سبق وذكرنا في البداية، ففي الوصف " متكأة على حجر - محتمة بظل شجرة - وحدها - الرياح نفشت عباءتها كمظلة مفتوحة امسكت بطرفي عباءتها ورفعتها لأعلى. (فالوصف في هذه الحال يقدم لنا ما يسمى بالوصف الخلاق)^(١)، حيث سمي خلاقاً لأنه يشيد معنى وحده، فبه يتضح لنا كل ما يريد الشاعر أن يخبر عن تلك المرأة فهي تجلس وحيدة في انتظار حبيبها، وبهذا يكون الوصف يمثل واقعاً موجوداً مسبقاً، وأيضاً الوصف أداة تشكيل صورة المكان فقد ذكر الشاعر " صحراء واسعة خالية - المكان ساخن لا يوجد به أى ظل ولا بقايا ظل" وهذا يدلنا على قسوة المكان وشدته ورغم هذا فالشخصية لا تذكر إلا الشعور بالنشوى حين يقول : (لكن الجنة كانت هناك).

ويستمر البطل أو (الشاعر) في سرد ما تداعى إلى خاطره كاشفاً لنا حقيقة هذه المصادفة، فالمرأة التي كانت تأتي نحوه بسرعة في خفة كانت تظنه شخصاً آخر فهي لا تعرفه، عندما اقتربت منه عرفت أنه ليس هو الحبيب الذي تنتظره فاعتذرت وانصرفت، لكن بالنسبة له أخذ المشهد حيزاً أكبر من هذا في مساحة وعيه فظل يركز على ملامحها وعيونها وضحكتها، وكأن وعيه الداخلي يرفض الانفصال عنها فعبر عن ذلك بذكره ظلالهما تعانقت وتوحدت، ثم فجأة يستفيق إلى الحقيقة ليرى أنها انصرفت وكان الشمس قد غابت.

وقد أجاد " مهدي" في استخدام آليات السرد المختلفة، وقام بدمج أكثر من تقنية معاً فنراه استخدم " الخطأ المأسوي" و "السرد الذاتي" و " الوصف الحكائي" ، وأفاد من "تيار الوعي" وعناصره من " تداعى" و " مناجاة النفس" ، مما أكسب البناء السردى في شعره قوة وصلابة، فلم تكن الأسطر الشعرية مجرد سرد موضوعات وقصص مختلفة،

(١) د. حميد لحمداني : بنية النص السردى ، ص ٨٠.

وإنما كانت مزيجاً من التقنيات الفنية التي وظفها الشاعر توظيفاً فنياً عالياً ليحقق المعنى الدرامي في شعره ويجذب انتباه القارئ.

وإلى جانب ما سبق، هناك مجموعة أخرى من وسائل تنظيم حركة " تيار الوعي" وهي مجموعة يمكن أن تسمى " مستحدثات سينمائية" ، (إنها عبارة عن التداخل بين الصورة المتحركة والقصة).^(١)، ومن المعروف أن هناك وسيلة سينمائية أساسية هي وسيلة "المونتاج" وهي تقنية ليست بعيدة عن الدراما وقد اعتمدها كثير من شعراء الحداثة، وإن تكن خصيصة سينمائية فما يعنينا هنا ليس تفاصيل " المونتاج السينمائي" لكن ما يعنينا هو إمطة اللثام عن فنيات القطعة الشعرية المليئة بالعناصر الدرامية المختلفة.

وهذا ما سيتم تناوله في الصفحات التالية إن شاء الله.

(١) روبرت همفري : ص ٧٣.

المبحث الثالث

الأسلوب السينمائي

الأسلوب السينمائي فى شعر مهدي :

تلك التقنية التى نسميها " المونتاج " هى بإيجاز فى تعريف لأحد المتخصصين " توليف أو ائتلاف الأجزاء بعضها إلى بعض ومن ثم ائتلاف الكل للعمل الفنى، حتى ولو كان هناك نوع من التضاد أو الطباق فى بعض المواضع، أو الصدمات كل ذلك يحقق فى النهاية الوحدة التى يتوخاها صانع العمل" (١).

وتعنى أيضاً " التركيب النهائي للعمل (للصورة والصوت) كما يراه المشاهد " (٢).

وأما فى الشعر فإنه أحد أساليب إنتاج القطعة الشعرية الدرامية على نحو يحقق لها الحركة والنماء، وهذا يعنى أيضاً تركيب مجموعة من اللقطات تركيباً خاصاً.

والشاعر يعتمد إلى اختيار ما هو جوهري فى الحياة ليعرض موضوع شعره مبرزاً منه أبعاد تجربته، وذلك عن طريق جمع الصور الجزئية وإعادة ترتيبها مع إضافة ما يلزم من رموز مختلفة ومتفرقة فى الزمان والمكان " والمونتاج هو تعاقب الصور على نحو خاص مستهدفاً نتيجة عاطفية معينة" (٣).

وإذا يلحق الشاعر الصورة بالصورة على نهج المونتاج السينمائي يحقق غايته الدرامية، ونجد أن أسلوب المونتاج عنصر من العناصر المهمة فى تكوين الدراما لأن إعادة ترتيب مواقف معينة تتسق بمهارة لتحسين الأداء وتعميقه.

وقد استخدم " مهدي " هذه التقنية فى بعض أشعاره، وساق تصورات بهشتى أجزائها بطريقة تركيب اللقطات السينمائية، وقد اتضح ذلك فى شعر " مرد ومركب"، حيث يصور الشاعر لنا عدة مشاهد سينمائية يبدأها بالمشهد الأول لرجل الحرب الذى جاء ليوقظ النيام ويجمع الأسلحة، ولكن هيهات أن ينبعث بطل من جديد.

(١) حسين حلمي: دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق (للسينما والتلفزيون) حـ ٢، ص ١٤٠ - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠ م.

(٢) المرجع السابق : نفسه .

(٣) جبرا إبراهيم جبرا : مجلة الألب، مقالة بعنوان " المنولوج والمونتاج من أوجه الحدائث فى الشعر العربى المعاصر"، السنة الرابعة عشرة ١٩٩٦م، ص ٦٠.

ثم يركبه الشاعر في موكب ويطوف على طبقات المجتمع المختلفة والتي جميعاً في انتظار الرجل وموكبه، لكن دون جدوى، حيث يمر في المشهد الثاني على الطبقة البرجوازية الممثلة في الفارين، ثم المشهد الثالث للطبقة الكادحة الممثلة في عمال الطرق، وأخيراً طبقة الفلاحين وكثرة أطفالهم وتكدسهم في كوخ ضيق، وفي النهاية تقوض آمال المنتظرين، وينتهي الرجل وموكبه إلى العدم واللاشيء .

وببدأ المشهد الأول كما يلي :

قال الراوى : الطريق خال من المارة
والأتربة هامة.

راح النهار وحل الليل.

وعاد الجوهر الأزرق اللامع العتيق.

عندما مضى من الليل ثلثاء،

ارتفع صوت طبول الحراس في كل مكان

معلنًا: " أنتم نائمون، ونحن مستيقظون

فاسعدوا وناموا مطمئنين. " (١)

يصف الشاعر في المشهد الأول على لسان الراوى حال الطريق فهو هادئ وخال من الناس حتى تراب الطريق لا يتحرك وحل الليل والنجوم تلمع في السماء، وفجأة بعد

(١) از اين اوستا : مرد ومركب، ص ٢٦.

... گفت راوى : راه از آيند و روند آسود.

گردها خوابيد .

روز رفت و شب فراز آمد.

گوهر آجين كبود پير باز آمد .

چون گذشت از شب دوكونه پاس،

بانگ طبل پاسدار ان رفت تاهرسو

كه : " شما خوابيد، ما بيدار

خرم و آسودتان خفتار. "

منتصف الليل ترتفع أصوات طبول الحرس. ثم ينتقل لمشهد آخر مكمل لهذا المشهد
وليس منفصلاً عنه يقول الشاعر:

اسمع لكن من البطل الشجاع المقدام،
بطل الأبطال،
شجاع الشجعان؛
الذي تحرك بنفسه ونفض الغبار عن كاهله،
عيناه مفتوحتان يهتز شاربته،
واتجه غاضباً نحو الخلوة الصامتة، وقال محتداً:
- " ها !

يا أبناء المنازل ! أيها الغلمان !
ارفعوا اسلحتي الجميلة المرصعة بالجواهر. " (١)

نجد في المشهد السابق تفصيلاً أكثر للمشهد الأول فيها هو البطل الذي برز في وسط
السكون، ويبدأ الشاعر في تفصيل ملامح هذا القائد وحركته مع تدعيم الحركة بالصوت.
ثم يردد إلى المشهد الأول موضعاً آياه وملقياً عليه الضوء أكثر، وذلك بإحاطته بصور
أخرى تنتمي إليه، كأنما هو لقطة عن قرب، يقول الشاعر :

(١) از این اوستا : مرد و مرکب ، ص ۲۷.
بشنو اما ز آن دلیر شیرگیر بهنه ناورد،
گرد گردان گرد،
مرد مردان مرد؛
که به خود جنبید و گرد از شانه ها افشاند،
چشم بردراند و طرف سبلتان جنباند،
رو به سوی خلوت خاموش غرش کرد، غضبان گفت :
- " های !
خانه زادان ! چاکران خاص!
طرفه خرجین گهریفت سلیم را فراز آرید. "

قال الراوى : كان الخلاء هادئاً صامتاً.
لا يتحرك الماء عن الماء، ولا تتحرك أوراق الأشجار ، ولا أى شئ يتحرك
نهض بنفسه
جمع أسلحة مزاحه فى جرابه المتقرب.
جراب كان
كل ما فيه سقط وما زال يسقط.
محدثاً ضجة طخ وطوخ وطق طوق.
قال فى نفسه : " الرجل بعد قد
غرق من رأسه حتى قدميه فى الحديد والفولاذ. " (١)

فى اللقطة السابقة يوضح الحركة والسكون بصورة أخرى، وجاءت هذه الأسطر نابضة بالحركة والصوت، وذلك فى قوله نهض، وأنزل، وسقطت وظلت تسقط ، ثم أتى بأصوات سقوط الأسلحة بشدة، لينتقل للقارئ من شدة الهدوء إلى شدة الانزعاج بصوت الأسلحة " طخ طوخ " .

وقد بالغ الشاعر فى تكرار نفس المشهد بطرق متعددة كلها توضح حال هذا البطل بشئ من السخرية ، وتوضح الوضع حوله واستفاض فى شرح مدى السكون والهدوء المحيط بالمكان، ثم انتقل إلى شدة الضجيج، وكأنما آلة تصوير الشاعر تتحرك خلال المشهد لعرض المتناقضات ، حتى يصل بنا إلى هدفه الذى يصبو إليه، فالشاعر يهدف إلى توضيح الصورة للقارئ ، فهذا الرجل يأتى والمكان هادئ ساكن فيحدث فيه الضجيج

(١) المرجع السابق ، ص ٢٧.

گفت راوى : خلوت آرام خامش بود.
مى نجنبید آب از آب، آنسانکه برگ از برگ ، هیچ از هیچ.
خوشتن برخاست .
ثقه زار، آن پاره انبان مزیحش را فراز آورد.
پاره انبانی که پنداری
هرچه در آن بوده بود افتاده بود و باز مى افتاد .
فخ و فوخ و تق و توقى کرد.
در خیالش گفت : " دیگر مرد
پای تاسر غرق شد در آهن و پولاد. "

والإزعاج ولا يستفيد منه الناس أى شئ سوى الضجة والإزعاج. ثم ينتقل الشاعر لعرض مشهد رمزي - لإحدى طبقات المجتمع وهي الطبقة البرجوازية التي تملك المال والمخازن والأطعمة - مستخدماً تقنية فرعية من أدوات المونتاج وهي " اللقطة عن قرب" (١).
يقول الشاعر :

في جانب من الصحراء

قال فأر لفأر آخر:

" كل ما كنت أملك من بضائع فسدت في المخازن ؛

كل ما أملك ، ها ، فسد وتسوس ؛

الأشياء الصغيرة والقمح والصابون والحبوب ، أحمال فوق أحمال... "

أجابه الفأر الآخر بصوت منخفض قائلاً بتردد :

" أنا أيضاً ، لكن دعك

ربما يكون هذا نفس الرجل الذي يقولون عنه الكثير ،

وسوف يتبعه كثير من المشتريين الأثرياء.... "

خفض صوته وفجأة صارت الأرض ستاً

والسما صارت ثمانية ،

فقد كان الرجل وموكبه يمرون من هناك . (٢)

(١) تيار الوعي : روبرت همفري ، ص ٧٤.

(٢) از اين اوستا : ص ٢٩ .

درکنار دشت،

گفت موشی بادگر موشی:

" آنچه کالا داشتیم بوسید در انبار؛

و آنچه دارم ، هاه ، می بوسد؛

خرده ریز و گندم و صابون وچی، خروار درخروار... "

خست حرفش را و باشک در جوابش گفت دیگر موش :

" ما هم از اینسان ، ولی بگذار

شاید این باشد همان مردی که می گویند چون وچند،

وزپیش خیل خریداران شوکتمند ... "

خسته شد حرفش که ناگهان زمین شد شش

و آسمان شد هشت ،

ز آنکه ز آنجا مرد و مرکب درگنر بودند .

فى اللقطة السابقة استخدم الشاعر المنولوج الداخلى بين الفارين، ثم أنهى المشهد بمرور صاحب الموكب حيث يقطع هذه اللقطة بنفس النتيجة التى يريد الشاعر التأكيد عليها وهى أن مرور الرجل وموكبه لا يزيد الناس إلا ضجيجاً دون فائدة، والسماء التى تصبح ثمانية والأرض ستاً، لها هنا دلالة أراد الشاعر توضيحها، فطبقات الأرض سبعة والسماء أيضاً، ومعنى اختلال هذه الطبقات حدوث أمر جلل، فالناس فى انتظار المخلص الذى يأتى بالخير لكن ما يحدث على عكس ذلك، فهذا البطل المنتظر يأتى بالسلب على الناس فينتقص من أرضهم لصالح السماء. وهو ينتقل بالمشاهد ليعرض لنا الطبقات التى تعيش فى مجتمعه وانتظارها للبطل المخلص.

ويعرض لنا الشاعر مشهداً مختلفاً تماماً لطبقة أخرى فى مجتمعه ولكن هذه المرة طبقة كادحة من عمال الطرق ويمثلون الطبقة الفقيرة المتألّمة فى المجتمع، وفى هذا المشهد يتوفر العديد من الوسائل التى تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيتها، مثل (التوالى السريع للصور، أو صورة فوق صورة، أو إحاطة صورة مركزية بصور أخرى تنتمى إليها، وهذه الوسائل تعتبر أدوات لتحقيق تأثير " المونتاج" وبها يتحقق " اللقطة عن قرب" أو " الامتداد اللانهائى للحظة" ^(١)، يقول الشاعر فى هذا المشهد :

ثناياها ضائعة على جانبى الطريق بعيدا ،

مواضع الخطى على الطريق الممهد

وعلى الأرض كان قد رقد فى هدوء ودعة

كشريط عتيق مسحوق مطحون،

وفراغ الصحراء الشاسعة -

(مستسلماً لانحدار تلة، واد جبلي،

بقعة من شجيرات وشجرة، تلة، كومة أشياء

تجذب إليها النظرة التائهة الخاوية للحظة

أو تردد صدى صوت) -

مثل كفتى ميزان عادل منضبط ، لكنهما خاليتان،

عند طرفي الطريق الخاليين.

(١) روبرت همفري : ثيار الوعى ، ص ٧٤ .

له شكل ممهد، خال في جوهره ، وجود كالعدم،

لا شيء ، عبث . (۱)

في بداية المشهد يمهد الشاعر بوصف وضع الصحراء التي سوف يمر بها الموكب، سيعرض فيما بعد مدى معاناة العمال القاطنين على إصلاحها لأعوام عديدة، ويصور الشاعر مشهد الصحراء بكاميرا قريبة ليتخذ من "اللقطه عن قرب" تقنية توضح بمنتهى الدقة كل شيء وفي النهاية يفضي المشهد إلى لا شيء، ليتحقق بذلك ما يسمى "بالاختفاء التدريجي" وهو إحدى وسائل المونتاج وبذلك يسلمنا لمشهد يبدأ بعده يقول الشاعر:

كذلك كان الليل خالياً في سكونه

بقي له قليل من نور ضعيف

الرجل والموكب سائر بجديّة،

لا يقبل التوقف،

لا يعرف التعب.

ومع أن الحصان النحاسي كان يثير الغبار من كل ناحية

(۱) از این اوستا: ص ۲۹، ۳۰

بیچ و خمهاش از دوسو در دور دستان گم

گامخواره جادهء هموار

برزمین خوابیده بود آرام وآسوده،

چون نوار سالخوردی بوده و سوده،

وفراخ دشت بی فرسنگ -

(ساکت از شیب فرازی، درهء کوهی،

لکهء بوته و درختی تپه ای از چیزی انبوهی

که نگاه بی پناه و بور را لختی بخود خواند

یا صدائی را به سویی باز گرداند)-

چون دوکفه ی عدل عادل بود اما خالی افتاده

در دوسوی خلوت جاده

جلوه ای هموار از همواری ازکنه تهی بودی چون بوده

هیچ بیهوده

لكنه كان يتصبب عرقاً كسحاب الربيع
(الرجل والموكب، قال الراوي، خلاصة القول ، كانا ينطلقان
[كالريح ،

كان طين الطريق يتطاير خلفهم كالسيل
بدت بقعة على بعد في الطريق
ها ، ما كان هذا؟

[لا أحد يرى، ربما لم ير أحد تلك البقعة
قال الراوي: لا بد من السير، مهما يكن
] أو مهما يحدث.

على جانب الصحراء، على بعد خطوات من هذا الشريط الباهت.
كتلة مكومة،

بداخل خيمة ضيقة كصدري
(معلق فيها كقلبي فانوس مدخن منذ أمد قريب
بضوء خافت مثل كذبة لا تُصدّق،
قصة لا تتطلي على طفل غريب)

مكوم على بعضه كم مهمل من بقايا أفيون محترقة
[ملقاة حول فراش اثنين،

فراش رجلين.
بارد. (١)

(١) المرجع السابق ، ٣٠ ، ٣١

همچنان شب باسکوت خویش خلوت داشت .
مانده از او نوز باقی خسته اندی پاس ،
مرد و مرکب گرم رفتن لیک
ماندگی نپذیر ،
خستگی شناس .

رخش رویین گرچه هرسو گردباد گردی انگیخت
لکن از آنجا که چون ابر بهار از چارده اندام باران عرق
[می ریخت

(مرد و مرکب ، گفت راوی، الغرض ، القصه می رفتند

هذا المشهد الدقيق الذي يوضح مدى وحشة الليل والصحراء، ويقترب جداً من المشهد فتصور كاميرا الشاعر خيمة صغيرة حقيرة، في وسط كل هذا الاستوحاش، وهي لعاملين من عمال الطريق البائسين ثم يدخل المشهد عليهما ليصور حالهما من قرب يقول الشاعر:

قال الراوي: ما كان هناك،
كان مثل أصحابه مغبراً متعباً كثيباً،
أيضاً مثل أصحابه سئماً من وجوده
أيضاً مثل أصحابه متعب من الوجود
وفي تلك اللحظة الحزينة، لا نائم ولا يقظ، ثمل بالمتاعب
[قلديه عمل.

كل شيء مبعثر،
يحكي عن: "يا، قد وضعت كل شيء في مكانه
المطرقة هناك والمجراف، والفأس أيضاً.

[همچون باد ،

پشت سرشان سیلی از گل راه می افتاد .
لکه ای در دور دست راه پیدا شد ،
هان چه بود این ؟

[کس نمی بیند ندید آن لکه را شاید ،
گفت راوی رفت باید تاچه باشد

[یاچه پیش آید .
درکنار دشت ، گامی چند دور از آن نوار رنگ فرسوده،
سوده پوده ،

درفضای خیمه ای چون سینهء من تنگ
(اندرو آو یخته مثل دلم فانوس دوداندودی از دیرک
بافروغی چون دروغی که ش نخواهد کرد باور هیچ
قصه باره ساده دل کودک)

در پریشانبوم گرداگرد خودگم پاره پوره تنگ هم دو
[بستر افتاده ست،

بستر دو مرد .

سرد .

(هوم، ماذا؟)

هنا أيضاً رافعة

فأس هنا وغربال هنا،

(ما النتيجة، هه)

تعال

(ما النهاية)

هنا أيضاً

(حسناً، يعني)

حبل و

(ماذا)

کیس

كل هذه أدوات للتعب، بربك فأين أدوات الراحة؟^(۱)

(۱) از این اوستا : ص ۳۲.

گفت راوی : آنچه آنجا بود،

بود چون دارندگانش خسته و فرسوده گردآلود

نیز چون دارندگانش از وجود خویشتن بیزار

نیز چون دارندگانش رنجه از هستی

واندر آن مغموم دم، نه خواب نه بیدار، مست خستگیهای

• [که دارد کار •

ریخته واریخته هرچیز

حاکی از : " ای، من گرفتم هرچه درجایش

پتک آنجا و کلنگ آنجای اینهم بیل •

(هوم که چی؟)

• اینجا هم از اهرم •

بیلک اینجا و سرند اینجا ،

نحن إزاء مشهد نابض بالحركة والحيوية، حيث يرصد الشاعر فيه أدق التفاصيل في حياة أولئك العمال، وطريقة رصده هذه خدمت الوظيفة الإيقاعية في القطعة، وصورت كذلك تدفق كثير من الأدوات التي يستعملونها في الكد، وما يتخلل تلك الصور من أصوات تعزز أسلوب "المونتاج" السينمائي، كما لو كان يعرض وضع هذه الطبقة العاملة في شريط سينمائي ناجح. ويستكمل هذا المشهد قائلاً:

قال الراوي: إن أردت الصدق، فقد صدقت تلك المتاهة
[معهم]

وفي تلك الليلة كأنهما يتكلمان ويتحاوران معاً.
أنا كنت أسمع ما كانا يقولان
كانا يلعبان الدنيا كالليالي السابقة
ثم ينامان متعبين محبطين.

وداخل الخيمة تلك الليلة أيضاً
كان حوار ومناجاة :
"يا دجار"، أنت يا، أنا معك، أيقظ أنت أم نائم؟
لم تعد بي طاقة يا صديقي
إلام نبقى في الصحراء وحدنا،

= (چه نتیجه ، هه)

بیا

(آخر كه)

لینهم جای

(خب ، یعنی)

طناب خط و

(چه)

زنبیل

اینهمه آلات رنج ست ، آی ، پس اسباب راحت کو ؟ "

[نستشق هذا الغبار الملوث؟

إلام نبقي لنمهد هذا الطريق؟

فتحن بطريق صحراء الموت الذي يعبره من مدينة لأخرى

سعداء لا يعكر صفوهم أي ألم

قد تضاعفت همومنا بسبب قومنا أضعافاً

لقد سئمت هذه الحياة، أتعرف ، أنت، سئمت.

يا بادجار، أنا معك، أناثم أم يقظ...."

لكن " يادجار "

قال بصوت ضعيف ناعس:

[يا صديقي

نحن كذلك ، ولكن كم قلت لك

قد قلت لك، أقل صبر لله منك أربعون سنة وسبعة عشر يوماً

ألم تسمع أن يوم الفرج سيأتي

- "اليوم الجميل حين تصفو لنا الحياة -

ذلك اليوم الذي لا تسمع فيه أنن ولا ترى عين

غير زهرة الفرح، وأصوات النصر

ألم تسمع أن لدينا على الطريق رجلاً وموكبه

آه، انظر ... انظر هناك ... قد ثار غبار وأي غبار

كان رسولاً يصل الآن ومعه رسالة.

ربما يكون هذا الغبار للموكب والرجل،

ذلك العظيم الذي يسعد الناس ويعفو عنهم ... "

قال الراوي: وهن صوته إذ فجأة صارت الأرض خمساً

والسماء تسعاً .

[لأن الرجل والموكب كانا يعبران هناك . (۱)]

(۱) از این اوستا : مرد و مرکب ، ص ۳۳ ، ۳۴

گفت راوی : راست خواهی راست می گفت آن پریشان‌بوم
[با ایشان .

و اندر آن شب نیز گوئی گفت و گوئی بودندشان با هم .
من شنیدستم چه می گفتند .

همچو شبهای دگر دشنام‌باران کرده هستی را
خسته و فرسوده می خفتند .

در فضای خیمه آن شب نیز

گفت و گوئی بود و نجوایی :

" یا دگار ، ای ، باتوام ، خوابی تو یابیدار ؟

من دگر تابم نماند ای یار

چندمان بایست تنها در بیابان بود ،

[نوشید این غبار آلود ؟

چندمان بایست کرد این جاده را هموار ؟

ما بیابان مرگ راهی که بر آن پویند از شهری بدیگر شهر

بیغمانی سرخوش و آسوده از هر رنج

کرده از رنج قبیله ی ما فراهم ، شایگان صد گنج .

من دگر بیزارم از این زندگی ، فهمیدی ، ای ، بیزار .

یادگارا ، باتوام ، خوابی تو یابیدار ؟ ... "

یادگار اما

خست حرفش را و خواب آلوده گفت :

[" ای دوست

ما هم از اینسان ، ولیکن بارها باتو

گفته ام ، کوچکترین صبر خدا چل سال و هفده روز تو در

[توست .

تو مگر نشنیده ای که خواهد آمد روز بهروزی

- " روز شیرینی که باما آشتی باشد " -

يظل الشاعر يزجي المشاهد في جدلية بين التساؤل والوصف وتنازع الأفكار، ثم يظهر صوت الشاعر في هذا المشهد متمثلاً في صوت الراوي الذي يستمع إلى حوارهما البائس المعبر عن طبيعة المأساة من خلال رموز ومجازات متناقضة، مستعيناً ببعض الأمثلة الشعبية في قوله "أقل صبر الله أربعون سنة وسبعة عشر يوماً في صمت" ويريد أن يعبر به كما نقول في الأمثال العربية وإن "الصبر حبائله طويلة" وأن "الصبر مفتاح الفرج"، لأنه أتبع مثله عن الصبر بذكر أن يوم الفرج قريب، ويعلق كما ذكرنا من قبل كل هذا الفرج على قدوم الركب والرجل العظيم، ويكرر الشاعر نفس المعنى في نهاية كل مشهد، وهو عبور الرجل وموكبه، وأن الأصوات تخفت وتلاشى ويمر الموكب فينتقص من طبقات الأرض ليزيد طبقات السماء، ويسمى هذا "الارتداد"^(١)؛ وهو من التقنيات الفرعية للمونتاج، والارتداد هذا يجعل عين الناظر للمشهد عامة تنتبه بشدة إلى الشيء الذي دخل فجأة في إطار الصورة، ويجذب اهتمام القارئ بشدة نحو الحدث الجديد، واستخدام الشاعر لجذب الانتباه نحو الرجل وموكبه قوله في كل مرة "ضعف الصوت، أو تكلم في همس"، ليسترعي الانتباه إلى أن هناك حدثاً جليلاً سوف يحدث، وها هو يغير طبقات الأرض، لكن دون أي فائدة للشعب المعذب.

- آنچنان روزی که در وی نشنود گوش و نبیند چشم
جز گل افشان طرب، گلبانگ پیروزی

تو مگر نشنیده ای در راه مرد و مرکبی داریم
آه، بنگر... بنگر آنک... خاسته گردی و چه گردی •
گویی اکنون می رسد از راه پیکی، باش پیغامی
شاید این باشد همان گردی که دارد مرکب و مردی،
آن گنه بخشا سعادت بخش شوکتمند... •
گفت راوی: خسته شد حرفش که ناگهان زمین شد پنج
و آسمان نه

ز آنکه زانجا مرد و مرکب درگزر بوندند •

(١) دراما الشاشة: ج ٢، ص ١٢٧.

ونرى أن الراوي هنا متمثل في الحكى، أي مشارك في الأحداث إما كشاهد أو كبطل، وهو يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعليقات أو التأملات.

والمشاهد على هذا النحو بتنوعها وبتقطيعها وتوالي السرد الشعري فيها، نجحت ليس في تجسيد المعاناة فحسب بل في بث الحيوية التي تشعل حس القاريء، والمشاهد الشعرية على هذا النحو تماثل شريط العرض السينمائي. وينتقل الشاعر من هذا المشهد إلى مشهد آخر لعرض لقطة أخرى وهي هذه المرة، لطبقة الفلاحين، يقول :

قال الراوي: كانت القرية تغط في النوم لكن

الفلاح وزوجته يقظان

"ماذا تعرفين؟ يا امرأة! هذه لعبة .

ذلك الكلب الأصفر إنه ثعلب ، نهايته

- ألم تسمعي أنه (ليس كل مستدير جوزاً)

تتهدت المرأة ونهضت ناعسة العين

لتغطي

وجه ذلك الابن الذي كان نائماً هناك بجوار الباب (وكانت الريح تهب) .

فركلت يد هذا الأول:

"آخ"

وذلك الثالث استيقظ من الصوت، تحرك:

"ماء"

كان عطشان فهب من النوم

اشتدت الرياح. فأطاحت بالباب على الجدار بشدة.

الخامس ثقل في فراشه.

الثامن، ذلك الرضيع، بدأ في البكاء.

قال الراوي: الحمد لله، ما شاء الله، تنقلع عين العدو

الكوخ مليء بأبناء من مختلف الأعمار

صبيان وبنات كل واحد هذا عزيز، وتلك محبوبة.

عادت المرأة إلى مكانها. استراحت ، قالت حينذاك:

"أنا لا أعلم كيف أو كم،
 أنا سمعت أن في الطريق
 موكباً، فيه رجل عظيم..."
 ضعف صوتها إذ فجأة صارت الأرض أربعاً والسماء عشراً.
 [لأن الرجل وموكبه كانوا يعبرون من هناك. (١)]

(١) از این اوستا : ص ۳۵ ، ۳۶
 گفت راوی : روستا در خواب بود اما
 روستائی بازش بیدار :
 " تو چه میدانی ؟ زن ! این بازیست .
 آن سگ زرد این شغال ، آخر
 تو مگر نشنیده ای هرگرد گردو نیست ؟
 زن کشید آهی و خواب آلود
 خاست از جا تابپوشاند
 روی آن فرزند را که خفته بود آنجاکنار در (می آمد باد) .
 دست این يك را لگد کرد :
] " آخ "
 و آن سدیگر از صدا بیدار شد ، جنبید :
 " آب "
 تشنه بود و جسته بود از خواب
 باد شدت کرد . در را کوفت بر دیوار ، بافریاد .
 پنجمین در بسترش غلطید .
 هشتمین ، آن شیرخواره ، گریه را سرداد .
 گفت راوی : حمد لله ، ما شاء الله ، چشم دشمن کور
 کلبه مالا مال بود از گونه گون فرزند

نحن إزاء مشاهد متدفقة حيوية، اعتمد الشاعر في بنائها على القصص الدرامي وأدواته الفنية التي تتعاون في تكوين مشاهد متكاملة نابضة بالحياة، ويذكر الأحداث بارتباطه بواقعه، فالشاعر كان قادراً على رصد إحساسات مجتمعه بطبقاته المختلفة، بأقصى ما يمكن من صور متأثرة تركز على طاقات توحى بعذابات الشاعر، وعذابات قومه الغارقين في المعاناة.

فهذا المشهد يعبر عن حالة الفلاح، كأنما بيد الشاعر آلة تصوير يصور بها عن قرب، كوخ الفلاح من الداخل وهو مليء بالأطفال ويتنقل بالكاميرا من الطفل الأول حتى يصل للثامن الرضيع، ثم تقف اللقطة عند شخصية الأم الأملّة في الخير والفرج الآتي على يد الرجل العظيم وموكبه وهي لا تعرف عنه أي شيء لكن يحدوها الأمل الذي سرعان ما يتبدد بعد مرور الرجل وموكبه والذي لا يتسبب للمرة الثالثة إلا في اختلال الأرض والسماء حيث يزيد من معاناة سكان الأرض وينقص من حقوقهم، ويضيق عليهم الأرض فينقص طبقاتها حتى تصبح أربعاً بدلاً من سبع طبقات.

= نر و ماده هريك اين دلخواه ، آن دلبند .

زن بجای خویشتن برگشت . آرامید، آنکه گفت :

" من نمی دانم که چون یابند،

من شنیده ام که در راه ست

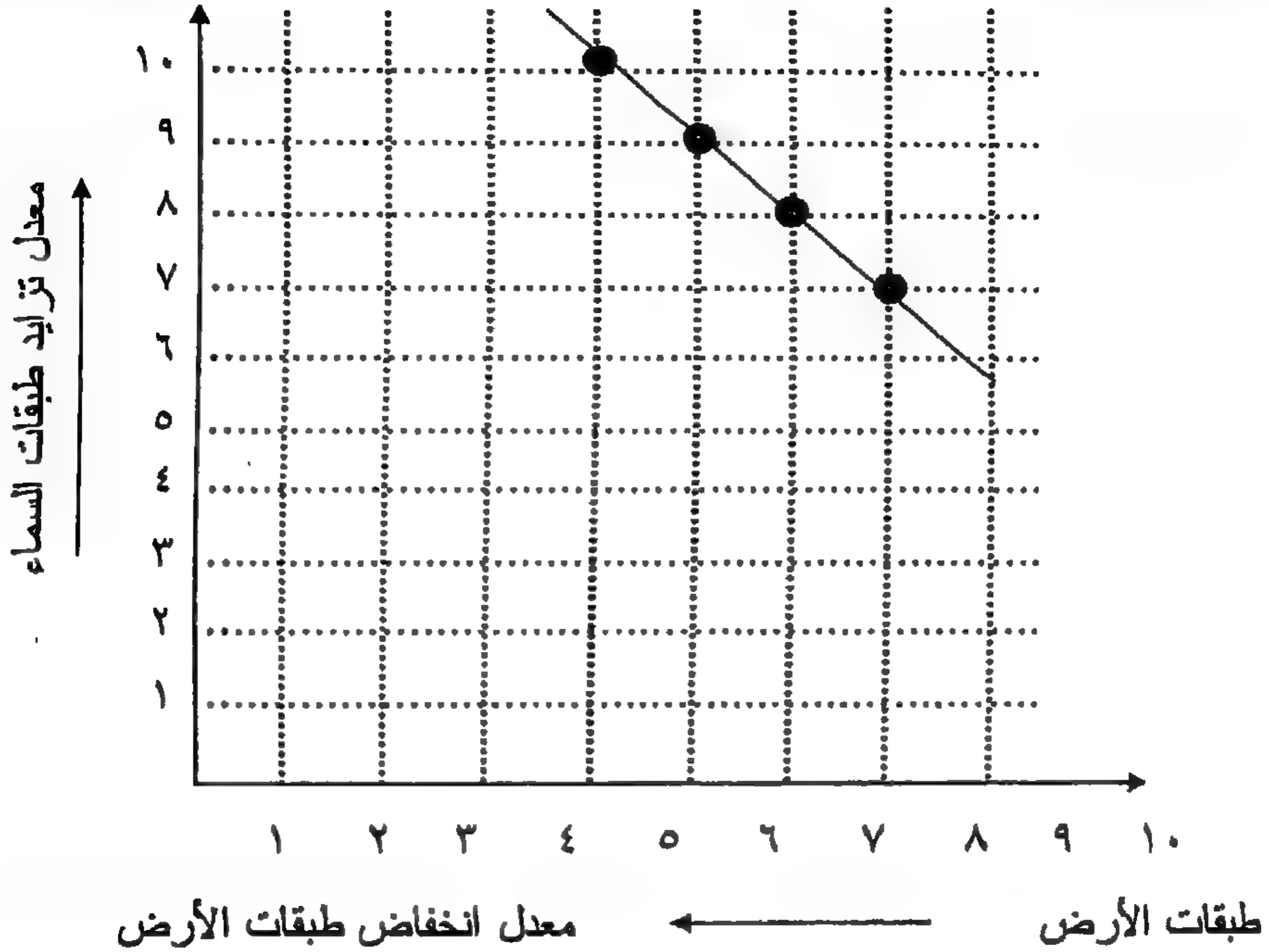
مرکبی ، بر آن نشسته مرد شوکتمند ... "

خسته شد حرفش که ناگاهان زمین شد چار،

و آسمان ده

[زآنکه زانجا مرد و مرکب در گذر بوند .

وإذا تخيلنا رسماً بيانياً لطبقات الأرض والسماء وما يحدث لها من اختلال سيكون على الشكل التالي:



ويتضح لنا من خلال هذا المنحنى معدل الانخفاض في طبقات الأرض، ومعدل التزايد في طبقات السماء.

ثم يتتبع الشاعر الرجل وموكبه في محاولة لإنهاء المشاهد الدرامية المختلفة التي مرت علينا، نستطيع أن نقول إنه يحاول الوصول بالإيقاع الدرامي إلى قمة هرمه، ليصل للهدف من القطعة بمشاهدها المتعددة : يقول "مهدي":

فجأة ،

كأن الطريق الممهد،

في الصحراء الشاسعة،

انحنى وانثنى ، أظن

اتخذ مساره نحو نور وظل آخر.

الرجل وموكبه كلاهما لاذا بالفرار، فجأة بسرعة

[سحبوا أنفسهم وفروا،

انسحاب

فرار
انسحاب.

مثل مسمار مثبت في مكان يابس
دون حراك، ميت اليدين والقدمين
بدون أن يلفظا ببنت شفة،

في نفسيهما :

"واي."

ها، أيها السواد ، من أنت ؟

[تعال !]

قال الراوي: لكن أني لظلالهما أن تجيب ؟
"هاي."

[ها، النجدة."

بعد عدة لحظات،

تحركوا ببطء في المكان.

والظل أيضاً تحرك.

الرجل والموكب ، هاربين، يفرون متقهقرين، بمصمصون شفاههم.

وظلالهم على نفس شاكلتهم تتقدم مثلهم

" هلم !

أيها الخدم! ما هذا؟

من هذا؟

مرة أخرى لا شيء قط. (١)

(١) از اين اوستا : ص ٣٧ ، ٣٨

ناگهان انگار،

جادهء هموار،

در فراخ دشت،

بيچ وتابی يافت ، پندارم

سوی نور و سایه ديگر گشت .

وبهذا المشهد الفجائي ينهي الشاعر هذه القطعة، والتي عبر خلالها عن ألوان
مأساته، متطلعاً إلى الخلاص من آلامه وهمومه، لكن هذا الخلاص أصبح مستحيلاً
حيث إن البطل المنتظر، الممثل في الرجل الآتي مع موكبه لاذ بالفرار ولم يترك وراءه
ولا حتى ظله، وقد استعان الشاعر ببعض الأصوات التي توضح مدى المأساة

= مرد و مرکب هردو رم کردند، ناگه باشتاب از آن شتاب
[خویش کم کردند رم کردند،

کم
رم
کم.

همچو میخ استاده برجا خشک
بی تکان، مرده به دست وپای،
بی که هیچ از لب برآید نعره شان
در دل :

"وای،

هی، سیاهی! تو که هستی؟

[آی!]

گفت راوی : سایه شان اما چه پاسخ می تواند داد ؟
" های .

[ها، ... ای داد . "

بعد لختی چند ،

اندکی برجای جنبیدند .

سایه هم جنبید .

مرد و مرکب رم کنان ، پس پس گریزان، لفعج ولب خایان،

سایه هم زآنگونه پیش آیان .

"آی!

چاکران ! این چیست ؟

کیست ؟ "

باز هیچ از هیچ .

مثل "واي - ها - هي" وتكرار هذه الأصوات بشكل معين يقصده الشاعر تساعد في بناء الشكل الإيقاعي، وأيضاً نجده أنهى المشهد بطريقة "الاختفاء التدريجي" وهو أداة من الأدوات الفرعية لتحقيق تأثير "المونتاج السينمائي"، وقد استخدم عبارات تدل على هذا الاختفاء قائلاً: "انسحب - لاذوا بالفرار - فارين - هاربين - لا شيء قط".

وقد أدار الشاعر حواراً داخلياً بين الرجل وظله، وهو حوار ضعيف لا يفتأ أن يتلاشى، ويحل صوت الراوي معلناً أنه لا أحد يرد، وإذا بالمشهد يختفي تدريجياً ببطء حتى يصل إلى (لا شيء قط).

ومن المقاطع السابقة من شعر "مرد ومركب"، أو (الرجل والموكب) نجد أن الشاعر باستحضاره لصورة مجتمعه واقتناصه المشاهد منه وعرضها خلال القطعة الشعرية، يبدو كما لو كان يعرض حال المجتمع الإيراني آنذاك في شريط سينمائي شيق.

نعم كأننا أمام شريط سينمائي، يعرض صورة متكاملة للشعب الذي يعاني من ألم الانكسار ويأمل في البطل الذي يعيد أمجاد الأجداد، وإذا بهذا الشعب بكل طبقاته من برجوازية إلى عاملة إلى كادحة، تتقوض آمالهم، وإذا بنا نرى عدة مشاهد تفضي كلها إلى خواء، ولا شيء سواه.

ومما سبق يتضح لنا أن الوظيفة الأساسية لكل الوسائل السينمائية - وبخاصة تلك الوسيلة الأساسية وهي المونتاج - هي التعبير عن الحركة وتعدد اللقطات في العمل الفني. وهذه الوسيلة المعدة لتقديم ما هو غير ساكن، هي الوسيلة التي استعملها الشاعر لتسهم في تحقيق غرضه الأساسي، وهو تقديم العنصر المزدوج في الحياة الإنسانية، أي الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية للمجتمع الإيراني بمعظم طبقاته.

إن " المونتاج السينمائي ينهض بدور مهم في القصة، فعن طريقه يتمكن المؤلف من إيجاد إمكانيات كبيرة لتصوير عناصر الموضوع تصويراً سينمائياً؛ حيث يفرض المونتاج نظامه وإيقاعه على عيون المشاهدين^(١).

(١) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، بيروت، ١٩٩٦م، ص ٣٢٥.

وقد أنتج الشاعر العديد من القطع الشعرية على هذا النحو، ولكننا نورد أكثرها نجاحاً في تطبيق هذا الأسلوب ففي قطعة "ناگه غروب كدامین ستاره" (أي نجم يغرب فجأة) يعرض مشاهد متعددة لمعاناة الشعب الاجتماعية والاقتصادية، ويبدأ القطعة بمنظر لليل تتصاعد فيه أنفاس الدخان التي غيبت وعي الشعب كله إلا الشاعر فقد اختفى هو وظله بعيداً ليطوف في أنحاء هذه المدينة المضطربة ويصور أحوالهم في عدة لقطات معبرة بشكل كبير عن تدهور أوضاع الشعب، يقول الشاعر:

هو رأي، وأنا أيضاً رأيت
رجلا وامرأة يسكنان إلى بعضهما
كطائري حجلة يافعين يتبخران.
ويتبادلان الهمسات والضحكات وعيناها تلمعان
حتى كأن رياح مودتهما،
سوف تخيف وترعب حتما
عجلة فلك الزمان الدائرة
- هذه العجوز التي لا أمان لها -
وتمنعها عن العمل والدوران، وتغلبها.
والهرم والموت في مكنهما المشنوم
ترعبهما وتفقداهما الأمل. (١)

(١) از این اوستا: ناگه غروب کدامین ستاره؟ ص ۹۸ ، ۹۹

او دید ، من نیز دیدم
مرد و زنی را که آرام و آهسته باهم
چون دو تذرو جوان می چمبند.
و بچ بچ و خنده و برق چشمان ایشان
حتی بگو باد دامن ایشان،
می شد نهیبی که بی شک
انگار گردنده چرخ زمان را
- این پیر پرحسرت بی امان را -
از کار و گردش می انداخت ، مغلوب می کرد.
و پیری و مرگ را در کمینگاه شومی که دارند
نومید و مرعوب می کرد.

اللغة السينمائية السابقة تبدو غريبة على الصورة القاسية الذي يبدو في القطعة عامة، فهي لرجل وامرأة في حالة تآلف وكأنهما من شدة المحبة سوف يغيران دوران الزمان وطبيعة الحياة إلى حد أن الحب المنبعث عنهما سوف يبذل طبيعة الكبر والموت ويريد الشاعر أن يعبر بهذا المشهد عن مدى غياب الشعب عن حقيقة حياته ووضع، والرجل والمرأة مثال لصورة هذا الغياب، حيث أنهما في هذه النشوة من الحب ويتجاهلان تماماً ما يحدث للمجتمع.

ويؤكد بها الشاعر أن التدهور الذي أصاب مجتمعه ليس فقط بالبؤس والبطالة والظلم، ولكن أيضاً بالانغماس في الذاتية وعدم الشعور بالواقع الحياتي واللامبالاة، ثم يتبع هذا المشهد بمشهد آخر على النقيض، فبضدها تتضح الأشياء، فبعد لقطة السلبية المطلقة تلك، يتجلى الحس السينمائي حينما ينتقل فجأة بالكاميرا ليصور ذلك البائس الذي يصرع في الشارع من أجل لقمة العيش، فقد صور الشاعر هذه المشهد بأسلوب سينمائي دقيق، قائلاً:

في الربع الرابع من الشتاء
أنا رأيت وهو أيضاً كان يرى
ذلك الشاب ذا الملابس البالية والذي فجأة
في صرعه الكاذبة سقط
دفعة واحدة على الأرض
حينذاك

تدحرجه الكاذب أسقطه في النهر،
النهر الذي كان طميه وطينه صادقاً
وحينذاك رأينا - وبخجل وحزن -
دماء، حقاً دماء حمراء،
الدماء التي سقطت من جانب حاجب الرجل
لوثت الطمي والطين
بالخجل والحزن.
وأيضاً رأينا معاً، كيف
كان الجن يخرج ببطء من جسد الرجل.
وأولئك المارة يقفون لحظة

أو يُلْقُونَ نظرة عليه
 أو يضعون له عملة على الأرض.
 رأينا وسمعنا معاً
 ذلك الرجل الذي يقول وهو يسير: "هذه لعبته".
 وذلك الآخر الذي يسير وهو يقول: "هذا عمله كل يوم"^(۱)

(۱) المرجع السابق، ص ۹۹ ، ۱۰۰

در چار چار زمستان
 من دیدم او نیز می دید
 آن ژنده پوش جوان را که ناگاه
 صرع دروغینش از پا در انداخت
 یکچند نقش زمین بود
 آنگاه
 غلت دروغینش افکند در جوی،
 جویی که لای و لجنهای آن راستین بود
 و آنگاه دیدیم - و با شرم و وحشت -
 خون ، راستی خون گلگون،
 خونی که از گوشهء ابروی مرد
 لای و لجن را بجای خدا و خداوند
 آلوده و حشت و شرم می کرد،
 و نیز دیدیم باهم ، چگونه
 جن از تن مرد آهسته بیرون می آمد.
 و آن رهروان را که يك لحظه می ایستادند
 یا بانگهای براو می گذشتند
 یا سکه ای بر زمین می نهادند .
 دیدیم و باهم شنیدیم
 آن مردکی را که می گفت و می رفت : " این بازی اوست. "
 و آن دیگری را که می رفت و می گفت : " این کار هر روزی
 اوست. "

تدخل الكاميرا على المشهد، لتصور ذلك الشاب المسكين ثيابه باليه والوقت شتاء، ليرد إلى ذهن القارئ مباشرة أنه يرتعد من البرد والجوع، فيكمل الشاعر بسرعة أنه يصرع ويتحرج في الأرض ويسقط في الطين وكأنه ممسوس بالجن، لكن هذه الصرعة كانت كاذبة والمارة يعرفون ذلك ويلقون له النقود على تمثيله ذلك مقررين أنه عمله كل يوم.

يتضح لنا من هذا المشهد مدى براعة الشاعر في تصوير هذه الأسطر كمشهد سينمائي، يجعلنا نقف لنتأمل الصورة أكثر من قراءة الكلمات، وقد استفاد "مهدي" في تنفيذ التقنيات السينمائية هذه من خبرته السينمائية والصحفية التي سبق أن ذكرناها في الفصل الأول.

وتتابع اللقطات لتوضح مدى بؤس هذا الشعب وغياب وعيه، فينتقل بنا الشاعر إلى مشهد آخر قائلاً:

كان الليل متعباً من تباطؤ سواده
حملت ظلي إلى الحانة
أصب ويشرب ، ويصب وأشرب
حتى بلغت تلك اللحظة الجميلة الخاوية

معاً سمعنا ورأينا
النمالي والغارقين في السكر
والكؤوس التي يترعونها
والزجاجات التي كانت مملوءة ففرغت
وعيونهم وأيديهم المضطربة الحيرى.

رأينا وسمعنا معاً
ذلك الثمل المشوش الذي كان يغني
والآخر الذي كان يبكي كالأطفال
أو ذاك الذي كان ينشد بيتاً شهيراً رديئاً
ثم يعيده مرات

وذاك الوحيد الذي كان يضحك بقهقهة كأنها نحيب البكاء

كان يقول "أيها الصديق لا تخوفنا من العدو
فمقطوع الرأس لا يخاف
أليس كذلك ، أليس كذلك ؟
طفت أنا في حارة العشاق ؟"
وحينها كان يبقى صامتاً أو يتأوه . (١)

(١) شب خسته بود از درنگ سیاهش
من سایه ام را به میخانه بردم
هی ریختم خورد، هی ریخت خوردم
خود را به آن لحظهء عالی خوب و خالی سپردم
باهم شنیدیم و دیدیم
میخواره ها و سیه مستها را
و جامهائی که می خورد برهم
و شیشه هائی که پر بود و می ماند خالی
و چشمها را و حیرانی دستها را.

دیدیم و باهم شنیدیم
آن مست شوریده سر را که آورا می خواند
و آنرا که چون کودکان گریه می کرد
یا آنکه يك بيت مشهور و بد را
می خواند و هی باز می خواند
و آن يك که چون حق حق گریه قهقاه می زد،
می گفت : " ای دوست ما را مترسان ز دشمن
ترسی ندارد سری که بریده ست
آخر مگر نه ، مگر نه
در کوچهء عاشقان گشته ام من ؟ "
و آنگاه خاموش می ماند یا آه می زد.

وها هو الشاعر يأخذ القارئ إلى مشهد مختلف وإذا به يذهب إلى الحانة حيث السكاري، فيشرب مثلهم حتى يترع بالشراب ويصور لنا الثمالي بتعدد صورهم، فأحدهم يغنى وآخر يبكي وثالث ينشد الشعر الرديء ، ورابع يضحك ويبكي معاً.

وقد استخدم الشاعر بعض التكرار في الكلمات والعبارات ، (ويعتبر التكرار في الشعر بمثابة منبه للقارئ، كي يلتفت إلى المعنى المكرر أو إلى الصور المرتبطة باللفظ المكرر)^(١) ، وقد جعل الشاعر التكرار هنا بمثابة تسليط الضوء على هذا المشهد السينمائي، ليكشف عن اهتمامه بهذه العبارة أو اللقطة، فقد قال الشاعر: "أصب ويشرب" ثم قال "يصب وأشرب" وهذا التكرار مع تبديل الضمائر ، يأتي لتحويل الحدث وجعله أكثر شمولية، فالشاعر يريد أن يعبر عن مدى انغماسه في الشراب والسكر حتى أنه يقوم بذلك مضاعفاً مرة بذاته وأخرى بخياله ، ويكرر الشاعر عبارة أخرى هي "معاً سمعنا ورأينا" "ورأينا وسمعنا معاً" والتكرار هنا يحقق إيقاعاً يساير المعنى ويجسمه ويعبر عن محموله، لكن الشاعر لا يترك التكرار ينساب كاملاً ليولد الملل في النفس بل يغير ويبدل كلمات السطر الشعري المتكرر، وهذا التكرار يعبر عن حالة نفسية داخلية تؤكد على تكرار شهادته على الغياب عن الوعي لدى أهل وطنه، وأنهى الشاعر هذا المشهد بسطر مناسب أوضح فيه صوت التألم والتأوه.

وقد تأثر "مهدى" بالفن السينمائي ، واقتبس الكثير من تقنيات هذا الفن ، ووظفها بحيث يستطيع القارئ التوقف بتأمل أمام تقنيات السينما، ويستطيع من خلالها أن يركز على الصورة أكثر من الكلمة ، وينتقل من لقطة إلى لقطة ويربط بين المواقف التي يعرضها الشاعر، وهكذا يكون قد قدم صوراً بالإمكان رؤيتها وتصويرها .

وما هذا كله إلا ليعبر "مهدى" عن مدى ألمه وشقاء شعبه، فربما تعجز الكلمات عن وصف مأساة شعب وآلامه فتأتي الصورة لتوضح وترسم ما يعجز عن صياغته القلم، فتلك الصورة الحزينة التي استعان الشاعر بالعديد من التقنيات السينمائية ليوضحها، إنما هي صورة قلبه الممزق، ونفسه الجريحة وعينه الباكية دماً على وطنه وشعبه. وها هو من فرط حبه لهم يشاركهم حتى في غيابهم عن الوعي وفي الصراخ والتأوه،

(١) د. عبد القادر أبو شريفة : مدخل إلى تحليل النص الأدبي، الطبعة الثالثة، دار الفكر ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٠م ، ص ٥٠.

ويركز اللقطة على هذه النهاية البائسة حتى ترسخ في ذهن المتلقى، وتكون آخر شيء يعلق بقلب القارئ ، وبذلك ينجح الشاعر في تحقيق التأثير الذي يريده على القارئ ، والذي لا يستطيع السرد المباشر أن يحققه.

والشاعر هنا يقوم بدور كاتب السيناريو حيث يقوم بوضع المشاهد المصورة في تسلسل معين، ويحدد أبعاد المشاهد أثناء كتابة النص الدرامي بما يخدم رؤيته، وقد نجح "مهدي" في تصوير هذا والوصول إلى الهدف الذي يصبو إليه، حيث امتهن الشاعر هذه المهنة من قبل وكان من السهل عليه أن يجيد ويطبق هذه التقنية في إنتاجه الشعري.

البحث الرابع

الطـ م

الحلم

الحلم هو تعبير عن الصراعات التي تدور داخل الإنسان ويعبر عنها العقل الباطن خلال الحلم، فهو نتاج لتفاعل الواقع مع الخيال.

"والحلم حصيلة تحول عنيف للمواد الخام التي تعبر عن نوع من التفكير، ومن اللغة الطبيعية في سياق نوع من الدراما، فالحلم يمتلك بفعل ذلك بنيته الداخلية المحكمة وله رموزه التي هي عناصر بنائية دلالية".⁽¹⁾

وفي الحلم تجسد لنا الشخصية الصراعات التي لا نستطيع أن تصرح بها، وأحياناً يعبر الشاعر بالحلم عما يراه حقيقة لكنه يعجز عن التعبير عنه يقظاً، فيستعوض عن ذلك بالحلم الذي يحكيه لنا، وقد استخدم "مهدي" هذا النوع من التقنية الفنية الذي يكشف عما يدور في عمق الشخصية وفي مكنونها ويظهر هذا جلياً في شعر "أنگاه پس از تندر" (عندئذ بعد الرعد)، حيث يرى الشاعر في هذه القطعة حلماً طويلاً، ما هو إلا تعبير عن حاله وحال وطنه وما يعيشه الشعب من انهيار وانكسار وكأنما يرى الشاعر كابوساً مزعجاً يبدأه قائلاً:

لكن لا أعرف، كان فجر أي ليلة.
دون أن يتألف جفناي لحظة
في خلوة النوم اللذيذ.
وحين غلبني النوم ليلة
- لم يأت لي أبداً هالة، أو تاج ورد
- من نور روضة رؤياي .
أرى في أحلامي،
هذه المياه الهائلة الموحشة،
وأرى قافلة من الهول والهنيان
ما هذا؟ ذنب يحتضر، جريح الرقبة ؟
وجراحه المترددة مع أنفاسه

(1) D.Faulks: A grammar of Dreams, the Harvester press, New York, 1978, p. 14

تروي قصص عمره
وما صنع هذا الميت الحزين.
ومن هذا ؟ ضبع أخرج من حفرة عميقة
الكثير والكثير من الجيف الدفينة
ينظر إلى بلا اكتراث
[ويدس فمه في التراب. (١)]

و "الأحلام تميل إلى الإدماج والتجميع بحذف بعض الأجزاء المرموزة، أو الإكتفاء من مركباتها الكثيرة بجزء واحد فقط، أو الإيماء بالصورة المركبة إلى عناصر عديدة ذات سمات مشتركة". (٢)

(١) از این اوستا: آنگاه پس از تندر، ص ٤٠، ٤١.
اما نمی دانم چه شبهایی سحر کردم.
بی آنکه یکم مهربان باشند باهم پلکهای من
در خلوت خواب گوارایی .
و آن گاه که شبها که خوابم برد،
هرگز نشد کاید بسویم هاله ای ، یانیمتاجی گل
از روشنا گلگشت رؤیائی.
در خوابهای من ،
این آبهای اهلی وحشت،
تا چشم ببند کاروان هول و هذیان ست.
این کیست؟ گرگی محتضر، زخمیش بنگردن؛
بازخمه های نمیدم گاه نفسهایش،
افسانه های نوبت خود را
در ساز این میرنده تن غمناک می نالد.
وین کیست ؟ کفتاری زگودال آمد بیرون
سرشار و سیر از لاشهء مدفون
بی اعتنا با من نگاهش ،

[بوز خودبرخاک می مالد.

(٢) د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية ، ص ١٣٧ .

وقد استخدم الشاعر تقنية الحلم هنا ليعبر به عما لا يستطيع سرده مباشرة والتصريح به ، ونجده يبدأ الحلم هنا بصورة يصعب التعبير عنها في غير الحلم، فهو يرى في حلمه مياهاً وقوافل من الهول والهنيان وذنباً يموت وبقايا جيف مدفونة، وهذه الأشياء التي يراها في كابوسه ما هي إلا تعبير عن مكنوناته النفسية في اللاوعي فهو يرى حال بلاده هكذا غارقة في الهول والهنيان، وملك يحتضر وأفراد الشعب كبقايا جيف ميتة، ويكمل الشاعر الحلم حيث يرى كأن كفين مخضبين بالدماء يتجهان نحوه وأغلقا عليه الباب ثم أتت بومة عجوز وأشارت له بسبابتها وقالت اجلس لنلعب شطرنج، ورأى الأفيال والطواهي والخيل يهجمون عليه وهو يرتعد من الخوف وما كل هذه الأشياء إلا رموز سبق ذكرها في الفصل السابق، وقد ساقها الشاعر في شكل حلم لكسر رتابة السرد المباشر، واختصار الشرح الزائد مما يساعد على التعبير عن الفكرة بطريقة فنية أفضل.

ويقطع الشاعر مشاهد حلمه بأسطر كأنه يكلم فيها عقله الباطن قائلاً :
حينذاك كنت أعزي نفسي بأن هذا حلم وخيال.

لكن

بينما أنا مرتاح

في انتظار صبح الغد السعيد المشرق

فهذا الطفل الباكي من هول الكابوس المخيف

لا يسكن بأي حضن ولا هدهدة. (١)

وهنا يكلم الشاعر عقله الباطن ليقنعه بأن كل هذا حلم وسوف ينتهي والصبح سيشرق قريباً ، لكن الطفل الذي بداخله مرتاح من هذا الكابوس لا يكف عن البكاء.

(١) المرجع السابق ، ص ٤٢.

آنكه تسلى مى دهم خود راکه این خواب وخیالی بود.

اما

من گر بیارام

با انتظار نوشخند صبح فردایی

این کودک گریان ز هول سهمگین کابوس

تسکین نمی یابد به هیچ آغوش ولا لای

ويترك الشاعر طفله الباكي، ليعود لحلمه ويجسد لنا الحلم الصراع القائم بينه وبين
الساحرة التي تلاعبه الشطرنج، يقول الشاعر:

في اللحظات الأخيرة من اللعبة،
فجأة المرأة التي تلاعبني الشطرنج الموحش،
الشطرنج الذي ليس له نهاية ولا انتصار،
انطلقت في قهقهة أرعدتني
كأنها تمزقني بضحكها
رأيت أن الملك ليس في مكانه ،
[كأنني أحلم.

هي قالت:

"هذه الطواحي ماتت"

[ضحكت.

"ماذا يعني هذا؟"

[أنا قلت.

أجابتي وهي تتضحك:

"إنك لا تريد عزاء، أنا أعرف.

أرى سيول الدموع والدماء

في ضحكاتهم"

- حينها ، أشارت لبغاء أصفر

- كان قد كف عن تكرار ما يقول

- وبلجة غريبة باردة قال :

"لن نقيم مأتما ، أعرف"

تأوهت شريكتي

حينئذ رفعت الحصان الميت من بين الأموات،

لتلك الناحية من السماء، بين الجنوب والشرق،

أشارت لبقعة سحب هائلة، وقالت:

"هناك"

سألت:

"ما هناك"

تأوهت ومسحت يديها معاً.

سألت مرة أخرى.
قالت متأوهة لاعنة .

[سوف ترى].

فجأة رأيت

[- آه كأي أرى قصة - (١)]

(١) المرجع السابق ، ص ٤٤ ، ٤٥ .

در لحظه های آخر بازی،
ناگه زنم، همبازی شطرنج وحشتناک،
شطرنج بی پایان و پیروزی،
زد زیر قهقهایی که پشتم را بهم لرزاند.
گویا مرا هم پاره ای خنداند.
دیدم که شاهی در بساطش نیست،
[گفתי خواب می دیدم.

او گفت :

" این برجها را مات کن "

[خندید.

" یعنی چه ؟ "

[من گفتم .

او در جوابم خندخندان گفت :

" ماتم نخواهی کرد ، می دانم.

من سیلهای اشك و خون بینم

در خندهء اینان "

آنگاه اشارت کرد سوی طوطی زردی

كانسو ترك تكرر می کرد آنچه او می گفت ،

با لهجهء بیگانه و سردی :

" ما تم نخواهی کرد ، می دانم "

[زنم نالید .

=

وها هو الشاعر كأنه يتنقل داخل الحلم وكأنه حلم داخل الحلم يبدأ بقوله "أرى قصة" ،
وفيما سبق كنا قد عشنا مع حلمه الأليم الذي ماتت فيه قطع الشطرنج التي يلعب بها
وعندما انتهت العجوز من لعب الشطرنج معه قررت أن تلاعبه بطريقة أخرى، فقالت
له " سوف ترى" وهذا الوعيد يسلمه لكارثة أخرى داخل الحلم، وإذا به يكمل الحلم
بطريقة مختلفة ليوضح لنا ماذا حدث داخل الحلم فيقص علينا مستعيناً بالأصوات التي
يعبر بها عن مدى قزعه من ذلك الحلم، فيبدأ قصته قائلاً:

دوي الرعد، تراك

بين الجنوب والشرق

ولمع وميض البرق

والآن انهمرت الأمطار

كل شيء وكل مكان مبلل

كل شخص يجري ليحتمي بسقف ، وإن يكن حقيراً

أو يحتمي حتى بمظلة، حتى إبليس.

وأنا مع شريكتي على سطح المنزل، على بساط مظلم

تحت تلك الأمطار التي غافلتنا،

- آنگاه اسب مرده ای را از میان کشته ها برداشت،

با آن کنار آسمان «بین جنوب وشرق ،

پرهیب هایل لکه ابری را نشانم داد ، گفت :

["آنجاست".

پرسیدم :

[" آنجا چیست ؟ "

نالید و دستان را بهم مالید .

من باز پرسیدم.

نالان بنفرت گفت :

[" خواهی دید " .

ناگاه دیدم

[- آه گوئی قصه می بینم -

بقيت.

أظن أن دموعي أيضا تتساب. (١)

نجح الشاعر أن يعبر بحلمه هذا عن مدى المأساة التي يشعر بها ، فقد أكمل الحلم دموعاً، بل مزج بين انهيار الأمطار وانهمار دموعه، فدموعه هي ذاتها الأمطار التي بللت كل شيء وكل شخص والتي يشعر القارئ معها بأن الشاعر لم يعد يملك سواها ولا يرى حلاً ولا أملاً فلاذ بها.

وهكذا كانت تقنية الحلم وسيلة ناجحة لنقل معان ذات مستويات متعددة ومتداخلة في آن واحد. لا يمكن للجملة الشعرية العادية أن تنقلها دون أن يتساعل المتلقي عن كيفية التناسق بين مفرداتها.

(١) المرجع السابق ، ص ٤٥ ، ٤٦.

تركيد تتدر، ترق

بين جنوب و شرق

زد آر خشى برق

اكنون دگر باران جرجر بود .

هرچيز و هرجا خيس

هركس گريزان سوى سقى ، گيرم ازناكس

يا سوى چترى ، گيرم از ابليس

من باز نم بربام خانه ، برگليم تار

در زير آن باران غافلگير،

ماندم.

پندارم اشكى نيز افشاندم .

الفصل الرابع

البناء الدرامي في الشعر التجديدي لـ "مهدى"

تمهيد : تعريف عام بالدراما الشعرية

المبحث الأول: التناقضات

* الصراع الدرامي

* الحركة والحركة المقابلة

المبحث الثاني : الحوار

أ- الحوار الداخلي

ب- الحوار الخارجي

المبحث الثالث: القطعة ذات البناء الدرامي المتكامل

تعريف بمفهوم الدراما

واحد من أكبر التحديات في النقد أن نعرف بشكل مرض طبيعة الدراما كشكل فنى. لأنها كما نعلم تنتمى للمسرح والأدب معاً. إنها شكل مركب يستخدم فنوناً متعددة ليصل لغاية واحدة. "والكاتب المسرحى والشاعر كل منهما ومعه أدواته الخاصة به يقدم أشكالاً تعبيرية تتجانس وتنتج تأثيراً واحداً متحداً. هذه العملية تؤكد بشكل قوى على صلات القرابة بين الفنون؛ ولو أنها لا تملك شيئاً مشتركاً لما أمكنها أن تتداخل بشكل سلس ومؤثر". (١)

"والفن الدرامى أقدم الفنون التى عرفها الإنسان وأنبثها جميعاً، ولا نكون مبالغين إذا قلنا إنه أيضاً أصعب الفنون التى مارسها الإنسان حتى الآن. والدراما فن سابق للشعر، إلا إنها بمفهومها الحديث المتكامل ليست شيئاً توصل إليه الإنسان بين يوم وليلة". (٢)

"إن كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامى، فهو أعلى صورة من صور التعبير الأدبى، فالعمل الأدبى الدرامى يلخص كل القيم التعبيرية فى سائر فنون القول". (٣)

والرؤية الشعرية هى العملية التى يتم خلالها اختيار الشاعر لما هو جوهرى من التفاصيل الحية التى تقوم عليها البنية الدرامية للشعر.

(1) The Art of Drama: Ronald Peacock New York, 1957, p1.

(٢) د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامى ، مكتبة الانجلو – القاهرة ١٩٩٣م ، ص ٩ ، ١٠.

(٣) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربى المعاصر ، ص ٢٧٨ .

" فإذا كانت الدراما قائمة في الحياة، فإن استكشاف هذه الدراما رهن برؤية الشاعر نفسه". (١)

" والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما لكل فكرة أخرى تقابلها، ولكل ظاهر باطن يستخفي وراءه". (٢)

فالدراما تعنى ببساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله، هذا الصراع هو الذي يمثل العمود الفقري للبناء الدرامي.

وإذا كانت الدراما تعنى الصراع فإنها في الوقت نفسه تعنى الحركة؛ فالإنسان والصراع وتناقضات الحياة هم العناصر الأساسية لكل شعر له طابع درامي.

" والدراما غالباً ما تقدم صراعاً بين قوتين متعارضتين، يكون الإنسان أحد هاتين القوتين، أما القوة الأخرى، فقد تكون هو نفسه، أو إنساناً آخر أو مجتمعه أو قدره، أو عنصر من عناصر الطبيعة". (٣)

وكل ما يمر به الشاعر من صراعات ، أو تقع عليه بصيرته من مفردات متناقضة، هو المادة التي يبنى عليها العمل الفني. وهكذا نرى أن العمل الشعري ذا الطابع الدرامي إنما هو بناء على مستويين ، مستوى فني ومستوى الحياة ذاتها.

(١) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ٢٨٣.

(٢) المرجع السابق : ص ٢٧٩ .

وانظر د. عبد العزيز حمودة : البناء الدرامي ، ص ١٦.

(٣) د. إبراهيم حمادة: هوامش في الدراما والنقد، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٨م، ص ٦٨.

" وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتمثل فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها، وهي الإنسان والصراع وتناقضات الحياة". (١)

" والإنسان يخوض معركة في كل تجربة من تجاربه مع نفسه أحياناً، أى مع ذاته، وأحياناً أخرى مع الآخر، أى مع الذوات الأخرى التي يصطدم بها الإنسان في حياته، وهو دائماً في حالة صراع أو رصد متناقضات الحياة ليقدّم لنا شعراً له طابع درامي". (٢)

فالبنية الدرامية تعتمد أساساً على التفاصيل الحية والموضوعية، لكن ليس كل ما هو واقعي وموضوعي ينتج عنه تعبير درامي، وإنما يتوقف ذلك على مقدرة الشاعر على اختيار ما هو جوهري، والاستغناء عن التفاصيل غير الجوهرية.

" وإن حاسة الشاعر تهديه دائماً إلى الموقف الدرامي، وتتعكس درامية الموقف على العبارة نفسها واللغة التي ينسج منها هذه العبارة، وصار الشاعر يستغل كل وسائل التعبير الدرامي، من حوار وحوار داخلي وسرد، لكي يجسم التجربة الذاتية في إطار موضوعي حسي وملموس". (٣)

(١) روى كاودن، الأدب وصياغته، ترجمة جبر إبراهيم جبرا، بيروت، ١٩٦٢م ،

(الفن الدرامي في الشعر)، ص ٢٥٨ .

(٢) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٨٤.

(٣) المرجع السابق : ص ٢٨٢.

والشاعر يضنى نفسه فى سبيل تكوين صورة كاملة عن الحياة، بمحاولة جمع مفرداتها المتفرقة، والربط بين بعضها البعض ، وكل ما يمر به الشاعر فى حياته من صراعات، أو ما تقع عليه بصيرته من المفردات المتناقضة، هو بمثابة المادة الهائلة التى يبنى منها عمله الفنى الدرامى.

"فيتضح لنا فى الشعر ذى الطابع الدرامى مقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري فنياً، وأيضاً نرى مدى قدرته على المشاركة فى بناء الحياة وتشكيلها" (١).

ويكمن جوهر الموقف الدرامى فى كشفه عن صراع ، وهذا الصراع قانون أساسى من قوانين الكون والمجتمع والحياة الإنسانية.

"ويتخذ الصراع شكلاً مميزاً فى تطور علاقة الإنسان بعالمه الطبيعى والاجتماعى، وهذا التطور هو حركة صاعدة. والصراع أساس هذه الحركة، لأن التطور نتاج متناقضات متصارعة. فالصراع مبدأ التطور وسببه، والحركة هى الصورة الخارجية لهذا الصراع، والموقف الدرامى هو الموقف الفنى القادر على كشف هذه الحركة ، أى القادر على الكشف عن الصراع". (٢)

"والصراع تنهض به الحركة والحوار، والحوار من الأسس الهامة الأولى فى الدراما". (٣)

(١) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربى المعاصر، ص ٢٨٥.

(٢) د. عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الألب ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٩ م ،

ص ١٤٦ ، ص ١٤٧ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٤٨ .

"ولأن الحوار أداة لتقديم الحدث الدرامي، ولا بد أن يتوفر فيه وحدة عاطفية أو وحدة فكرية تحكم الصراع الذي يصوره الحوار من البداية للنهاية، كي نستطيع تسميته حواراً درامياً" (١).

والحوار بنوعيه الداخلى والخارجى يساعد فى بناء الشعر الدرامى، وذلك لأن الحوار يوضح أبعاد الموضوع المثار على نحو أفضل .

"ولكن لا بد من المحافظة على ألا يكون الحوار أداة إخبار (أى مجرد إجابات عن أسئلة تبحث عن الحقيقة مباشرة) لأنها بذلك لا تُعدّ صالحة للتوظيف الدرامى، وتكفى بذلك لأن تكون حواراً اجتماعياً مجرداً". (٢)

"ولكن الحوار فى الشعر الدرامى ينهض بلغته إلى تكثيف الصراع فى تجربة الشاعر، وتبرز جدليته ما بين الشاعر وذاته، وبينه وبين غيره من الذات الأخرى، وتمهد دائماً وسط المتضادات والتداخلات الفكرية إلى تحويل الشئ إلى شئ جديد يعكس رؤية الشاعر أكثر مما يصور أحداثاً متقلبة". (٣)

والدراما تعنى صراعاً داخلياً، وهذا لا يقل فى أهميته عن الحوار، فالحوار هو المظهر الحسى للدراما ، والصراع هو المظهر المعنوى لها، ولا تكاد تفرغ الحياة كل يوم من صورة هذا الصراع، سواء بين أشخاص وآخرين أو بين الشخص ونفسه حول فكرة أو نزعة، فالحوار والصراع إذن هما من أهم الخواص المميزة لفن الدراما. (٤)

(١) د. عبد العزيز حمودة : البناء الدرامى ، ص ١٦٤.

(٢) د. ناصر الحانى : المصطلح فى الأدب الغربى، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٨ م - ص ٩٤.

(٣) د. عبد المنعم نليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ، ص ٩٣ وما بعدها .

(٤) د. عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه (دراسة ونقد) ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٨٣م، ص ١٧٦.

المبحث الأول

التناقضات

* الصراع الدرامي

* الحركة والحركة المقابلة

التناقضات (الصراع - الحركة)

وقد سبقت الإشارة إلى أن الصراع من العناصر الأساسية في العمل الشعري ذي الطابع الدرامي، لذا فهو العنصر الذي سيتم تناوله بعد السرد. ويتولد الصراع نتيجة فعل الشخصيات الدرامية التي لها قدر من قوة الإرادة ، أى التي تخلق الدراما داخل الشعر.

وقد يكون الفعل الدرامي الذي يتطلبه الصراع جسمانياً أو ذهنياً، وقد يكون علنياً يمكن رؤيته، وقد يكون باطنياً خفياً كالاكتدام النفسي الداخلي الذي يعانيه الإنسان، أو عندما يتنازع شعوران متقابلان، ويكون الصراع أحياناً عبارة عن مقابلة أمر بضده، فالتقابل والمتناقضات الحياتية كلها من الصراع المحرك للشعر الدرامي. ونجد أنه في الإطار الدرامي للشعر قد يفكر الشاعر في اتجاهين متقابلين الأمر الذي ينجم عنه التوتر، والتوتر يعمل على تشكيل فكر الشاعر ورؤيته، خاصة وإن كان هذا التفكير يخص شخصية ملازمة للشاعر في معيشتة، كما فعل " مهدى " مع رفيقه في السجن "شائقى"، يقول "مهدى ":

فى " شائقى، زندانى دختر عمو طاووس، أى (شائقى ، سجين ابنة العم طاووس)
... من العامة، لكن من خواص قراء دفتر الأيام

أمى ، لكنه بحلو ومر التجارب

قارئ لما بداخلها وورائها

- " الحياة بأحداثها الكثيرة،

لها ظاهر كدغل ملتف متشابك

والأحداث متنوعة ومتلونة؛

لكنها فى الحقيقة أكثر بساطة من هذا

ألا يتألف سدى ولحمة العدم والعبث ؟
 أليست أحداث الحياة
 سوى شوقك للأمان رغم القهر ،
 فاختيارها رفيق الجبر ،
 أنا أقول، أو أنت تقول
 هل كانت قط سوى هذا ؟ "
 تقول أو لا تقول، فلن يسمع هو سوى صوت نفسه.
 يقول " أحداث " ، لكن لصورة كل شخص
 كان يرسم ، أو يتصور ،
 غالبا لون وشكل تجاربه.
 "شائقي"، سجين ابنة العم طاووس
 فيلسوف صغير له كلماته الخاصة . (١)

(١) زندگی می گوید ، اما باز باید زیست : ص ١٣ ، ١٤ .

... عامی، اما خاصه خوانِ دفترِ ایام
 امّی ، اما تلخ و شیرینِ تجارب را
 خوانده از دون و وِرایِ خویش ...
 - " زندگی با ماجراهای فراوانش،
 ظاهری دارد بسانِ بیشه ای بُغرنج و درهم باف
 ما جراها گونه گون ورنگ وارنگ است؛
 چیست اما ساده تر از این، که در باطن
 تار وپودِ هیچی و پوچی هم آهنگ است ؟
 ماجرایِ زندگی آيا
 جز مشقتهای شوقی توأمان با زجر،

=

ونرى في الأسطر السابقة أن التناقض في شخصية " شاتقى " واضح، فقد جمع الشاعر في هذه الشخصية بين الجهل والحكمة في آن واحد، فـ " شاتقى " هذا من العامة أى من عوام الناس الذين يتصفون بانعدام الثقافة والتعليم، وهو في نفس الوقت من الخاصة وقراء الدفاتر ، أى خبرات الحياة ، وجمع أيضاً بين الأمية والقراءة، ويقصد قراءة حكمة الأيام، ثم تعمق الشاعر في رؤية " شاتقى " للحياة وجمع أيضاً بين الأضداد فيها فأحداث الحياة معقدة ومتشابكة لكنها في نفس الوقت بسيطة وتافهة ثم جمع بين التفاهة والغموض، ويقدم الشاعر الذى يعيش في قلب السجن مع صديقه تناقضات الوضع الذى يعيش فيه بحس درامي صادق لحمته التساؤل المستمر، فالحياة تعطى الأمان لكن مع الأنين والألم، وتعطى الاختيار مع الجبر، ولم يكتف الشاعر بالتناقضات في الحياة، وفيما بين صفات الشخصية، بل قدم أيضاً تضاداً في الأفعال والكلمات، مثل قوله: " بگوئی " تقول مع " نگوئی " لا تقول، والجمع بين " تلخ " المر، و " شیرین " الحلو، وتظل المفارقة قائمة دون أن ينفي الشاعر أحد المتناقضين أو يحسم

= اختیارش همعان با جبر،

من بگویم ، یا تو می گوئی

هیچ جز این نیست ؟ "

تو بگوئی یا نگوئی ، نشنود او جز صدای خویش.

" ماجراها " گوید ، اما نقش هرکس را

می نگارد، یا می انگارد،

بیشتر با طرح و رنگ ماجرای خویش.

شاتقى، زندانى دخترِ عمو طاووس

فیلسوفى كوچك ست و حرفها دارد براى خویش.

الموقف في اتجاه واحد، ويمضي الشاعر في رصد كل المتناقضات التي تدور حوله
في السجن قائلاً :

من العامة ، لكن من خواص قراء دفتر الأيام،
أُمّي ، لكنه بحلو ومر التجارب
قارئ لظاهرها وباطنها.
ما يريد، يستطيع فعله.
حال جلسه المرير الصعب
يحوله لصفاء الماء العذب.
إن تودعه هموم هذا العالم
فله عالم لجلسه ورفيقه. (١)

نجد الشاعر يكرر في البداية نفس الأسطر عن " شاتقي" ونفس الصفات ، حيث يلفت
نظر القارئ إلى المعنى المكرر واستمرار وجود الشخصية في بناء القطعة وأهميتها ،

(١) المرجع السابق : ص ١٤ ، ١٥.

عالمی، اما خاصه خوان دفتر ايام،
أُمّي، اما تلخ و شیرین تجارب را
خوانده از ثون و وراي خویش.
- آن که گر خواهد ، تواند کرد
- وقتِ خاک آلود و تلخ همنشینش را
به زلالی همچو لبخند صفای خویش.
گاه اگر بگذارش غمهای این عالم
عالمی دارد برای همنشین و آشنای خویش

فهو أُمى ومن العامة لكنه يغسل المرارة والهموم التي يعانيتها رفاقه من السجناء ويحولها إلى ما يشبه الماء العذب الصافى، وهذا ما يسمى بالموقف المتفاعل، " إن طبيعة الموقف المتفاعل مع الآخر هي السمة الفارقة التي تسم البطل بالدرامية" (١) .
 ف شخصية " شاتقى " تصلح لتمثيل البطل الدرامى الذى يدير الأحداث من طرف واحد، إلا أنه يظهر وكأنه حدث له أكثر من طرف تتجانب خيوطه أو تتبادل الصراع فيه عدة شخوص ، ويمضى الشاعر فى توضيح جانب آخر من تناقضات شخصيته،
 فيقول :

- " هه ، فلان ! "

هو دائماً ينادى كل شخص بنفس هذا الاسم
 أسماء وأشكال الآخرين سهلة ، لكن هو ربما
 لا يعرف اسم نفسه غالباً. (٢)

ويتضح هنا التناقض جلياً فكيف يكون هذا الرجل مريحاً لجليسه يغسل همومه وهو فى نفس الوقت لا يعرف اسمه وربما لا يعرف اسم نفسه، فهل نحن بصدد شخصية مختلة ، خلا ناتجاً عن العديد من المتناقضات؟ ، الإجابة: لا ، لا يريد الشاعر اظهار تلك الصورة وإنما يريد رسم شخصية " شاتقى" كحكيم أو فيلسوف هائم ينسى أسماء الناس وربما أحياناً ينسى اسم نفسه، ونرى فيما سبق أن الشاعر لم يقدم صراعاً بمعناه

(١) د. وليد منير : فضاء الصوت الدرامى ، ص ٢٩.

(٢) زندكى مى گوید : ص ١٥.

- " هى، فلانى! "

[او همیشه هرکسى را با همین یگ " نام" مى خواند

اسم و رسم دیگران سهل ست، او شاید

غالباً نام خودش را هم نمى داند.

الواضح ومفهومه المعروف بل قدم لنا ما يسمى بالصراع الفكري، صراع تتناطح فيه الأفكار، فهو عبارة عن مقابلة بين فكرة وأخرى، أو تناقض في سمات الشخصية ذاتها.

وقد وفق الشاعر في بناء شخصية " شاتقي " درامياً حيث اعتمد عليه في الكثير من الأشعار التي سيرد ذكرها فيما بعد، وقد رسخ في ذهن المتلقي أن " شاتقي " هو الحكيم الأمي ثم هو من يحل للناس مشاكلهم بون الاهتمام بأسمائهم. يقول الشاعر مستكملاً رسم شخصيته:

ذلك الحزين المسالم،

" شاتقي "، سجين ابنة العم " طاووس " ،

بابتسامته الجريحة التي كانت غالباً على شفتيه،

وفي ملامح وجهه،

حزم وجراءة عند النظر له؛

كان يحكي وهو يمشي معنا. (١)

فهو حزين لكنه هادئ، مبتسم لكن جريح، وتقاطيع وجهه بها حزم أي شدة ومعها خفة وجراءة في نفس الوقت، ونرى هنا كمية من المتقابلات التي قلما تجتمع في إنسان

(١) زندگی می گوید، اما باز باید زیست : ص ١٦.

اینگ آن غمگین بی آزار،

شاتقی، زندانی دختر عمو طاووس،

داشت با لبخند مجروحی که اغلب بر لبانش بود،

و خطوط چهره اش را ، گاه

چون نگه حزم و جری می کرد؛

ماجرای می گفت و با ما راه می پیمود.

واحد، جمعها الشاعر هنا ليوضح مدى تأثير تلك الشخصية على رفقاءه في السجن وقوتها في إدارة الكثير من المواقف ولم يأت بها الشاعر عبثاً ولكن لتوضيح مدى تداخل الصفات في هذه الشخصية ، ليقوى إحساس المتلقى بها ويزيد من إقناعه بها، وبعد أن يتم رسمها يدير اعتماداً عليها العديد من الموضوعات .

وقد استخدم " مهدي" التقابل في الصفات، أو التضاد بين المظهر والجوهر في بعض شخصيات شعره، لتعميق موقف الشخصية، الذي يساهم بدوره في اخراج القطعة الشعرية اخراجاً درامياً، ويتوصل الشاعر بتلك المفارقات إلى النتيجة الدرامية التي تثرى القطعة الشعرية.

ونذكر من ذلك على سبيل المثال لا الحصر قول الشاعر في " شيرزاد بيله ور، اينهاش! وعمو عينل و ... " (شبل كالفيل هذا ماله ! والعم عينل و) وهنا تبدأ المفارقة من العنوان فهو شبل أى ابن الأسد لكن له هيئة الفيل في ضخامته ثم يبدأ " مهدي" القطعة الشعرية قائلاً:

... دعك من جسده

فكأنهم البسوا جبلاً مهيباً ملابس.

لا تنظر لجسمه ،

فهذه الزهرة الحريرية والعطر الفواح، من خفة الروح ،

كأنها ظل فراشة في ضوء القمر... (١)

(١) زندگى می گوید ، اما باز باید زیست : ص ٣٢ . =

هنا تتناقض بين غلظة المظهر وخفة الروح، فهذا الرجل في شكل وحجم الجبل لكن
في رقة الفراشة وروح الزهور وارثحتها ويكمل الشاعر قائلاً:

شبل كالفيل، هذا ما له !
بصوته المدوي كالرعد.
نحن لعشر سنوات نعرفه أفضل من أى شخص،
في سروره وحزنه، في ليله ونهاره، وحيداً أو في جمع.
اسألکم،

ماذا تفعل؟ روح كأنها ندى الياسمين،
لا ، إنها آهة الندى ، حين يحاولون،
إخراجها مع شعاع ضياء الشمس من خلوة أحبة لا مثيل لهم.
(حينها ، يتأوه الندى ، ولا شيء بعد !)
ماذا تفعل؟ أتساعل ، مثل هذه الروح
في جسد كشجرة بلوط ذات تسعين عاماً ، جبل مهيب؟

= ... از تنش بُگُذر

که سهندی سهمگین را جامه پوشاند.

جسم او منگر،

این گُلِ ابریشم و عطرِ اقاقى، از سُبُگِ روحى،

سایهٔ مهتابی پروانه را ماند ...

وفى قدّه مهيب ومخيف (شبيه أبى الهول) ؟ (١)

نجد فيما سبق صورة متكاملة لشخصية بها حشد كبير من المتناقضات ، فهذا الجبل
المهيب له روح أرق من الندى وله جسد أبى الهول، والشاعر يعرفه فى كل الأوقات
وفى كل حالاته وهنا تقابل واضح بين الحزن والسرور، الليل والنهار، الجمع
والانفراد، وهذه المتقابلات تضمن الشمولية وتؤكد على المعنى الذى يريد الشاعر
توصيله للقارئ، فرفقاؤه فى السجن يعرفونه فى كل الأوقات وعلى كل الأشكال ،
وهذه مقدمة لما سيأتى ، يقول الشاعر :

(١) المرجع السابق ، ص ٣٣.

شیر زادِ پیلہ ور ، اینہاش!

با صدایِ هولِ رعد آساش.

ما کہ ده سالی ست او را بہتر از ہرکس شناساییم ،

شادی و غم ، روز و شب ، در جمع یا تنہاش.

از شما پرسم،

چون کند، روحی کہ گویی شبِ نیم یاس است؛

یا نہ ، آہِ شبِ نیم است ، آن دم کہ می کوشند،

باکمندِ پرتوِ خورشید بیرونش کشند از خلوتِ جانانِ بی ہمتاش.

(شبِ نیم آن دم ہستیِ خود را کشد آہی و دیگر ہیچ !)

چون کند ، پرسم ، چنین روحی

در تنی همچون نوَدِ سالہ بلوطی، سہمگین کوهی؟

وآن ابوالہولی قد و بالاش ؟

وقد ثنى قده الغليظ كالجدع دوما
 دون أن يريد، أو يضرب، حتى لكمة واحدة.
 بلا سبب قد وجه قبضته إلى كل شخص وفي كل اتجاه.
 نحن من كنا معه لسنوات في نفس القفص؛
 في قفصنا ، في كل الأحوال،
 كنا نتنفس معاً؛
 لا أحد يعرف ، نحن من نعرف،
 أي رجل لطيف رقيق؛
 ضخم الجثة هذا.
 أسألك ، رجل كهذا ،
 من ألصق به تلك الوصلات ؟
 هو الذي من فرط الخجل والحياء
 حتى في حضور أعمى، لا ينام ؟ (١)

(١) المرجع السابق: ص ٣٣ ، ٣٤.

او همیشه چوبِ اندامِ ثرشتِ خویش را خورده ست .
 بی که خواهد، یا زند، حتی تلنگر هم
 بی جهت از هرکس و هرسوی، مُشتِ خویش را خورده ست.
 ماکه چندین سال با او همقفس بودیم؛
 در قفس مان، در همه احوال،
 همنفس بودیم؛
 کس نداند، ماکه می دانیم ،
 که چه نرم و نازنین مردی ست؛
 این زمخت اندام.

ونرى هنا التناقض في الحركات والأفعال فقد أتى بالفعل " لا يريد أن يضرب " ثم يقول أنه " يوجه قبضته إلى كل الأشخاص وفي كل اتجاه"، فهو شخص لا يريد أن يضرب أحد وفي نفس الوقت يضرب وفي كل اتجاه، وأيضاً الرجل لطيف رقيق وفي نفس الوقت ضخم كأنه موصل بوصلات خارجية . ورغم ما قد يبدو عليه من عدوانية إلا أنه خجول حيي.

في الأسطر الشعرية السابقة يتضح لنا لماذا جمع الشاعر هذا الحشد من المتناقضات في شخص هذا الرجل، فقد أراد أن يؤكد جيداً أن الرجل شكله ضخم وكبير ومخيف لكنه في رقة الفراشة لديه من الحياء ما يجعله يستحي أن ينام في وجود أي أحد حتى ولو كان أعمى، وهذا التمهيد يأتي كمبرر للتشكيك في كيفية إقدام هذا الرجل اللطيف على ضرب أحد أو قتله، وهذا ما يؤكد الشاعر فيما بعد أنه عندما قتل " العم عينل " لم يكن يدري أن الضربة ستقتله وتلقى بهذا البائس في السجن.

ونجد أن للقيمة الدرامية للمتناقضات مفهوماً أوسع من التضاد أو المقابلة، لكنها تشمل القيم الأخلاقية التي تقوم عليها الحياة.

إن هناك دائماً نوعاً من الانشعاب في الحقيقة، كما لو كانت تلك الحقيقة تفقد تجانسها عند نقطة ما لتسير في اتجاهين مختلفين وهذا ما يحدث في هذه القصة فقد اختلف الناس في حقيقة "العم زينل" هذا الرجل الذي يجمع بين متناقضات الصفات والحركات، واختلفوا في حقيقته هل هو متهم مذنب، أم هو بريء لم يكن يريد أن يلحق بـ "العم عينل" كل هذا الضرر الذي أدى إلى موته.

= از شما می پرسم، این مردی ست،

که به او آن وصله ها چسبد؟

او که از بس حُجب و کم رویی

در حضورِ کورهم حتی، نمی خُسبد ؟

وهذا من أهم أنواع الصراع النفسي، "وهو الصراع الذي يعبر عن النزعات المصطرعة في نفس الشاعر أو البطل، والهواجس والمطامح، والتفكير الذي تستميله الرغبة." (١)

ويظل الصراع الداخلي في نفس الشاعر أو البطل دون أن يحسم لصالحه تماماً فهو يسعى إلى أن يقيم جدلاً مع الفكرة، ويتضح هذا في شعر "هي فلاني ! هيچ مي داني كه زندان چیست" أو (هي فلان! ألا تعلم مطلقاً ما السجن) حيث يقول "مهدي":

- أنا أيضاً أعلم

لو أن الطريق مفتوح لك وممهد، ولو أنه مغلق أمامي،

وكل ما كنت قد رأيته وتراه الآن؛

لو كان لي قبراً ولك ملجأ وملاداً؛

ففي النهاية لكل نفس حكمة، من هذا السجن.

في النهاية تصطدم كل رأس بحجر من هذا الباب.

خيوط عمر الصداقة تعقد هنا،

وسوف يفكر، مضطراً، فيما يجب

أن يفعل بأي ظفر حكمة وتدبير؛

حتى يجد العقدة شديدة التعقيد،

ويفكها من تلك الحبل. (٢)

(١) د. وليد منير : فضاء الصوت الدرامي ، ص ٢٢.

(٢) زندگسی می گوید، اما باز باید زیست: ص ٦٠.

ونرى هنا صراعاً رهيباً في نفس الشاعر، فهو يرى شيئاً ونفسه ترى النقيض، فربما كان السجن قبراً موحشاً له، ولكنه لذاته هو ملاذ للتفكير والإبداع، ويقر الشاعر أن كل قلب أو ذات لها في السجن حكمة، لكن الشخص - أو الرأس كما قال - لها من السجن إساءة وإهانة تأتي له عبر باب السجن وكأنها حجر يصطدم برأسه، وفي الأسطر السابقة حشد الشاعر العديد من المتناقضات في داخله حتى وصل إلى شعاع أمل حيث قال إن العمر قد تعقد هنا، وهو سوف يحاول مضطراً بكل ما أوتى من حكمة وتدبير أن يجد أين العقدة ويفكها من حبل عمره، وربما تكون العقدة هي وجوده في السجن، لكنه يعود لليأس مرة أخرى في الأسطر التالية، قائلاً:

قلت غالباً هنا آخر الخط.

هكذا يجب أن أقول أيضاً

ربما في كثير من القصص،

نقطة انعطاف، أو فصل غير مرغوب

- نیز می دانم

گرتو راین باز و دررو، گر مرا بُن بست،

هرچه دیدی، بود و بینی هست؛

گر مرا گور و تو را سنگر؛

هر دلی آخر به پندی می رسد، زین بند.

هر سری آخر به سنگی می خورد زین در.

رشتهء عمر حریفی را که در اینجا گره افتاد،

خواهد اندیشید، ناچار، اینکه می باید

به کدامین ناخن تدبیر و حکمت کار فرما ید؛

تا بیا بد پیچ و تاب هر خم و چم را،

و گره زان رشته بکشاید.

لكن غالباً، للأسرى المساكين مثلي،

هي نهاية القصة.

آه!

وبعد فلنكف عن الحديث! ". (١)

نشعر في الأسطر السابقة بمنتهى اليأس، بعد أن تجاذب الشاعر طرفي الصراع مع نفسه وجمع العديد من المتناقضات بينه وبين ذاته في قوله "مفتوح لك، مغلق لي" ثم "قبراً لي ولك ملاذاً وملجأ"، "حكمة للنفس، حجراً للرأس" فإذا به يعطي لنفسه الأمل، ليخبر نفسه أن هذا نهاية الخط أي آخر القصة، وأنه بالنسبة للمساجين أمثاله لا أمل، وينتهي صراعه مع نفسه لصالح اليأس، وربما يكون هذا نوع من الانتصار للشخص على نفسه، فهو يأس ونفسه محبة للأمل رافضة للاستسلام، وبانتصار اليأس، يكون الشاعر قد حقق انتصاراً جزئياً لنفسه لكن ليس تاماً بدليل تأوّهه في نهاية الحديث وكفه عن التكملة مع نفسه، وهذا أشبه بالانسحاب وليس الانتصار في هذه المعركة النفسية المحتدمة بين الشاعر وذاته، ويرى أحد الأدباء "أن الناس فيما مضى كانت

(١) المرجع السابق : ص ٤١.

گفته بودم اغلب اینجا آخر خط است.

همچنین باید بگویم نیز

در بسی از قصه ها شاید،

نقطهء عطفی ست، یا یگ فصلِ نادلخواه

بیشتر امّا، چو من مسکین اسیران را،

نقطهء پایانِ افسانه ست.

آه !

بعد هم دیگر سخن کوتاه !

تسأل: كيف لاعم الفرد بين نفسه وبين الدنيا، أما الآن فالأولى أن نسأل : كيف لاعم الفرد بينه وبين نفسه". (١)

وهناك نوع آخر من المقابلة أو الصراع وهو ما يسمى "المفارقة" وهي من العناصر الدرامية التي تؤكد ضرباً من الصراع في الشعر الحديث كلما احتاج إلى تحويل الدلالة من ناحية إلى ناحية أخرى، وما يترتب على المفارقة ليس نتيجة منطقية، بل هو نتيجة درامية نصل إليها "ولا يتم ذلك إلا بمبدأ المفارقة، وهذا المبدأ هو الذي يفجر الأحداث التي يقتضيها السياق الفني للوصول إلى نتيجة درامية يسميها أرسطو بالانقلاب لأنها تخالف المنطق الشكلي المعروف وتأتي على عكس ما يكون متوقعاً في البداية". (٢)

وقد وظف الشاعر المفارقة في بعض أشعاره نذكر منها :

" آهاي ! باتوام ... " (آهاي ! أنا معك ...) وهي قطعة كلها في رثاء صديقه الذي كان يسكن قبالتها، وكانت نافذته مقابلة تماماً لنافذة صديقه، وعندما مات الصديق، أغلقت النافذة وانطفأ النور، وبينما الشاعر في ذكر هذا الرثاء إذ يكمل النظم قائلاً:

في أوراق لحظائنا الإنسانية
- وإن تكن أكثر حزناً من الحزن -
فكم تترنم بالطهر والنور.

عليك السلام!

آهاي! أنا معك، أيتها النافذة اليقظة!

(١) د. عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب ، ص ١٨٢.

(٢) د. أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي ، القاهرة ، ١٩٩٧ م ، ص ١٧٧.

فی الحارة الأكثر بقاء، وما زالت ،
 آهای! ... أنا معك ... أنت أسمع ؟ مرة أخرى سلام!
 حين اسود الهواء وضاق من لون الفناء،
 انهض ثانية لنغسل الملابس المتسخة والممزقة
 في نهر النجوم المضيئة الزرقاء،
 من قسوة الليالي الطويلة المظلمة التي لا تصدق
 نغسلها ونبسطها
 على شجرة أكثر الذكريات حياة وأروع الصرخات جمالا. (١)

(١) دوزخ ، اما سرد ، ص ٤٢.

در برگ برگ لحظات انسانی ما
 - هرچند غمگانه تر از غمناگ
 چه پاک و روشن زمزمه می کردند.
 بر تو سلام!
 آهای ! با توام ، دریچه بیدار !
 از کوچه همیشه ترین هرگز و هنوز ،
 آهای ! ... باتو ... می شنوی ؟ با زهم سلام !
 وقتی هوا به رنگ فنا ، تیره تنگنا شد،
 برخیز باز هم جامه های گل آلود و چرکمرده مان را
 در جویبار ستاره های آفتابی و آبی،
 از غلظت شب های بلند و شبانه های باورنکردنی
 پاکیزه بشویم و پهن کنیم
 روی درخت زنده ترین یاد و زیباترین فریاد

بعد أن سيطر الحزن على القطعة في الأسطر الأولى، نلاحظ أن سطور الشاعر تلتوت ببعض الأمل، فقام الشاعر بتغيير محور الحديث بإقامة علاقة بين الموت والحياة، فيخاطب صديقه قائلاً : إنه عندما يقترب الموت وتشتد الظلمة، فلا بد أن يستيقظوا إلى آخر المعنى، ويبدو أن الشاعر يريد أن يجعل من الموت حياة للنفوس ، حياة أخرى أكثر أملاً ونوراً، فما الملابس إلا الأرواح التي ستبقى من ظلمة الدنيا لتبسط وتبقى في الآخرة الأكثر جمالاً وبقاءً، ومن هنا يمكن أن نفهم على أساس التقابل كيف تحولت الدلالات إلى أمل إيجابي على جميع المستويات، فقد أطلق الشاعر العنان للأمل فجأة مصطنعاً ضرباً من المفارقة، ولأول مرة في أشعار "مهدي" تنتهي أشعاره بشيء من الأمل.

وربما يكمن جوهر المفارقة هنا أن الشاعر يؤمن في قرارة نفسه أن الموت ليس النهاية، بل ربما يكون البداية، وأن الحياة تولد من رحم الموت وفي نفس اللحظة التي يموت فيها الإنسان تبدأ حياته الأبدية. ويكون هذا إقرار بما نشأ عليه الشاعر من عقيدة إسلامية.

وقد استخدم الشاعر المفارقة أيضاً في شعر "ازبرخوردها" (من المصادفات) وقد حشد "مهدي" في هذه القطعة العديد من المتناقضات في الألفاظ إلى جانب المفارقة في الموقف نفسه، فمن المتناقضات الكثير مثلاً قول الشاعر:

كان اللقاء الأول لنا وربما آخر لقاء؟
نحن في تلك الغربة أقرب صديقين معاً.

وفي ذلك المكان الحقيقير الوضيع
ذلك الجمال الرائع كم كان نادراً لا يُصدق ! (١)

ثم يقول :

فجأة ذلك اليوم، يوم الأمل واليأس،
لفحة حرارة الرياح وكأنها أنفاس جهنم.
لكن الجنة كانت هناك.

أنا ، تراجلت ، ولم أترجل
خطوت على الأرض الساخنة ولم أخط ، . (٢)

كل المتقابلات السابقة حشدها الشاعر ليعبر بها عن مدى انبهاره بجمال تلك
المرأة، فالمكان حقير واليوم حار جداً لكن وجود تلك المرأة غير كل شيء
وجعل اليأس أملاً، وجهنم جنة حتى أنه لا يشعر تراجل أم لم يتراجل، خطأ أم لم
يخطئ، بعدها بدأ الشاعر بعرض المفارقة في الحدث نفسه، ولسنا بصدد ذكر

(١) دوزخ ، اما سرد: از برخوردها، ص ٣٢.

اولين ديدار ما بود آن و شايد آخرين ديدار ؟
ما در آن غربت به هم نزديگ تر ياران.
واندر آن منزلگه پرت و حقارت بار
آن چنان زيبايي والا چه نادر بود و ناباور !
(٢) المرجع السابق، ص ٣٥.

ناگهان آن روز ، روز کام و ناکامی،
چاشتگاهی گرم بود و چون تم دیوانِ دوزخ، باد.
آن بهشت اما در آنجا بود.
من، پیاده گشته، ناگشته
بر زمینِ داغ گامی هشته، ناهشته،

القصة تفصيلاً فقد تم عرضها كاملة في الفصل السابق، لكنني هنا سوف
أستعرض المفارقة فقط، يقول " مهدى " :

البريئة المرححة ، الغزلانية الجريئة،
دون أن أعرفها، تتقدم نحوي،
بخفة ورشاقة.

أسرع كلانا نحو الآخر،
وفجأة في لحظة مظلمة .
- " آه ! " (١)

- " اي خطأ ! اوه ! ... "

- " ... عفواً "

هي قالت ، لكن
انفصلنا عن بعضنا، لكن ظللنا للحظات
معاً متعانقين،
القربة مع الغربية في حضن واحد،

(١)

هُوبره ئى افلاکیم، آهوبره ئى بى باک ،
بى خبر از خویش ، سویم پیش می آید،
چابک و چالاک.
رو به یکد یگر توان هر دو ،
ناگهان یک لحظه تاریک
روبه رو، نزدیک
- " آه ! "

وفى النهاية يقول

كانت بقعة سحاب، غطت الشمس بحجابها الأسود. (١)

ونلاحظ هنا أن الحدث بدأ وكأنه مقابلة بين رجل وامرأة كانت فى انتظاره وفجأة انقلب الحدث رأساً على عقب، فالمرأة لا تعرفه أبداً، وكانت تظنه شخصاً آخر، ثم اعتذرت وانصرفت وترك الشاعر فى حيرته، يكمل المفارقة وكأن الغربية والقربة توحداً، والظلان تعانقا، وفى النهاية كل القصة تنتهى على النقيض فقد غطت السحابة السوداء وجه الشمس.

وقد استفاد " مهدي " من المتناقضات السابقة والمفارقة والسرد أيضاً ليضيف على القصة العديد من عناصر البناء الدرامى، بحيث يمنحها تأثيراً على ذات المتلقى .

حيث يبدأها بجذب جيد لفكر المتلقى ، فالمرأة الجميلة والتي يصفها بالعديد من الصفات لا يعرفها ،وبعد فأنها تسرع نحوه ، وعندما يتقابل الوجهان، وجهها لوجه تظهر حقيقة مؤثرة، أنه كان مجرد تشابه، وهذا وإن أثر سلباً على نفس الشاعر،

(١) المرجع السابق، ص ٣٦ ، ٣٧ .

- " چه شتباهی ا اوه ! ... "

- " اما دلنشین البته "

- " ... می بخشید "

گفت او ، اما

ما جدا از هم، ولیکن سایه های چاشتگاهیمان

درهم و باهم یکی گشته ،

قربتی با غربت آغشته،

لکه ابری بود، با چادر سیا نامحرم خورشید را پوشید!

فإنه لم يستسلم للفراق، وبدلاً من العناق الذي كان ينتظره ، تعانق الظلان وبقيا لحظات متعانقين ويستعين الشاعر بالتناقض الأخير لينهي قصته بشكل درامي جيد.

ويمكن جوهر الموقف الدرامي في كشفه عن صراع، وحيث إن الصراع شيء أساسي في المجتمع والحياة الإنسانية ، فإن ذلك يبدو واضحاً في الموقف الدرامي في شعر "بشنويم امازين - چون ديگران- ديگر..." (سمعنا لكن من هذا - مثل الآخرين - آخر...) فقد استلهم الشاعر المواقف الدرامية من حياة رفاقه في السجن، وصاغها شعراً درامياً، يقول " مهدى " :

نعم ، نسمع منه الآن

وهو من نعلم ، صار هنا

بكل وعيه ، ووقاره .

من كان اسمه وصفا له، حكيمنا أبيض الرأس : (سياسرمست) غارق في السكر

ونقله أيضاً لم يكن مشكلة أبداً

أنا من يصدق أنه ، في السجن.

هو - السكير - ذلك الكهل الطفل

بأى مرارة وشؤم وسوء حظ ،

وعجب مفعم بالحسرة والألم،

يتذكر " تلك الليلة " وهو حزين . (١)

(١) زندگى می گوید، اما باز بایدزیست ، ص ٣٩.

آرى ، از او بشنويم اکنون

اوکه می دانيم اینجا شد،

وبه هشیاری ، سپیدش سر.

استهل الشاعر الموقف الدرامي بأسطر يوضح فيها شخصية بطل قصته، وهي شخصية ذاخرة بالمتناقضات كباقي الشخصيات التي قابلها في سجنه، ويذكر لنا في هذه الأسطر أن البطل هذه المرة سكير مع أنه عاقل وذو شعر أبيض، ثم يردف أنه كهل لكن متصابي يأتي بأفعال المراهقة كالصبيان، ثم يكمل الشاعر واصفاً تلك الليلة وما حدث بها، قائلاً:

تلك التي اختلطت بالدماء، بدايتها سعيدة، نهايتها حزينة.

تلك المؤسفة، المميّنة.

تلك الليلة المشؤمة، ليلة الحيرة والدهشة.

تلك السوداء، مظلمة النجوم، الدامية.

بيت التعاسة، وسقف الشقاء

بعد انقضاء العمر، ما زالت سببا للوحشة.

نعم كانت تلك الليلة،

التي فيها الثمل بعد سنوات من العشق والشوق

اختلى في ركن ملاذ للأثمين يسمى " نبة العشاق "

= آنکه وصفش بود نامش، سر سپید هوشیارِ ما: سیا سرمست

نَقَلِ او هم عیب و اشکالی ندارد هیچ

من که باور می کنم، در بست.

او - سیاستِ مستِ ما- آن پیر طفلکِ مرد.

با چه شوری تلخ و نوقی شوم و زهر آگین،

و عجب پرحسرت و پر درد،

یاد از " آن شب " می کند، غمگین.

مع امرأة ، كانت الوحيدة التي تمنّاها.
وكان كلاهما محترقاً شوقاً لجنة هذه الخلوة. (١)

لا يقتصر التناقض على الشخصية ، بل شمل أيضاً ليلته ، فالليلة التي تمنّاها كلاهما ،
ليلة السعادة ونهاية الغم إذا بها تتقلب على النقيض فتصبح ليلة الأسف والموت والفرع
والهموم ، وهذه الليلة تحمل الكثير من المقابلات والمفاجآت ، فبعد أن كانت موعداً
غرامياً سعيداً صارت ليلة جريمة القتل ، يذكرها الشاعر قائلاً:

نظر إلى حيث أشارت المرأة قائلة
" أظن أن هناك عيوناً متلصصة ، خبيثة وخسيسة
مؤذية ووقحة "

نظر إلى حيث أشارت ، كانت محقة ، وبشكل متلاحق
دون أن يدقق النظر للهدف

(١) زندگى می کويد، ص ٤٠ .

آن به خون آغشته ، شاد آغاز ، غم فرجام.
آن اسف بنیاد، مرگ آیین.
آن شبِ شوم ، آن شبِ دهشت.
آن سیاهی ذات ، آن تاریکخون اختر.
خیمهء بدبختی و سقفِ سیه روزی
وزپس عمری ، هنوزش موجبِ وحشت.
آری آن شب بود،
که سیاسر مست بعد از سال ها شوق و تلاش و عشق
در کناری از پناه پرگناه " تپه " عشاق
با زن ، آن تنها زنِ دلخواه، خلوت داشت.
هر دو عمری این بهشتی خلوت پرشور را مشتاق.

أسرع بإطلاق عدة أعيرة من المسدس،
 وكان يقول " أستطيع القول " :
 بمسدس أطلق وإبلاً من الرصاص مثل المدفع الرشاش .
 وبضغطة صغيرة من إصبعه
 قتل الأعين الكامنة في الظلمة بخسة .
 كأنه بآخر طلقة أراد لحظة
 أراد لحظة (لا يذكرها ، يقول
 إنه كان يريد، أو المرأة قالت؟)
 ونحّر المسدس ثانية واستله من جرابه
 وسمع فجأة صياحاً، من نفس المكان القريب
 (" احترقت، آه احترقت ، أيها القاس ! ")
 وتحول بسرعة إلى النواح والصراخ.
 وكان يعرف هذا ويقول :
 " كما لو أن ما حولي قد أضاء فجأة
 وشخص من الخلف،
 رفع تبة العشاق ،
 ودق بها رأسى ، مثل القبضة. " (١)

(١) زندگى می گوید، اما باز باید: ص ٤١، ٤٢.
 رو به آن سویی که زن می گفت :
 " به خیالم چشم های کنجکاو ، نزد و نادریش
 مودى و بی شرم ، می باید

نحن هنا إزاء موقف درامى يمتزج فيه الصراع المحمل بالقلق والخوف مع الجمل
الحوارية القصيرة، ليصنع لنا حدثاً درامياً حقيقياً، نجح فيه الشاعر فى تصوير
الصراع بين " سياسر مست " (الغارق فى السكر) كما أطلق عليه " مهدى " وبين القتل،
دون أن يدين القاتل أو يحسم قضيته وذلك لأن " الصراع الدرامى ليس من وظائفه
الوصول إلى الحقيقة، حقيقة براءة المتهم أو ثبوت إدانته، فهذه الحقيقة التى تهم
القاضى لا يهتم بها الشاعر فى تصويره لهذا الصراع " . (١)

= رو به آن سویی که زن می گفت - حق هم داشت - پی در پی
بی که آماج دققی در نظر باشد،
چند باری با تپانچه ، تند آتش کرد،
" می توانم گفت " می گفت او :
با تپانچه چون مسلسل تیرباران کرد.
بافشار اندک انگشت
مثل ناد رویشی چشمانِ ظلمت کُشت.
همچنان با آخرین آتش
لحظه ای که خواست (یادش نیست ، می گوید
که خودش می خواست ، یا زن گفت ؟)
که خِشابِ دیگری برگردد از ترکش
از همان نزدیک ها، ناگاه فریادی به گوش آمد :
(" سوختم ، آى سوختم ، بی رحم ! ")
که به زودی شد بدل با ضجّه و نالش.
او همین می داند و می گفت :
" مثل اینکه ناگهان اطراف روشن شد.
وکسی از پشت،
تپه " عشاق را برداشت،
بر سرم کوبید، همچون مُشت.

(١) د. عبد العزيز حمودة : البناء الدرامى ، ص ١٦٢.

وقد صور الصراع صوت القاتل والقَتيل ولكن ليس بنفس الكيفية والقوة، فالقاتل يبرر فعلته في أسطر عديدة، والقَتيل يصرخ ويتألم في سطر واحد، والهدف من تتازع أصوات الشخصيات، تصعيد الفعل لإحداث التأثير الفعال في بنية القطعة، ولعله يكون أوضح أبعاد الصراع وأعمقها في الدلالة على تأزم الموقف الدرامي، وقد لجأ الشاعر للتعبير عن تجربته الحافلة بالحركة والمأساة، بهذا الأسلوب، لأنه أراد أن يتخفف من التعبير العاطفي المباشر الذي قد يقوده إلى شيء من الخطابية.

وقد اعتمد الشاعر في شعره على خلق شخصيات متعددة يدير بينها حواراً، يوضح وجهات نظر كل منها من المأساة التي يعيشها (السجن) ويبسط رؤيته للأمور من خلال التناقض الناجم عن الصراع.

والشاعر يدرك قيمة المتناقضات التي تخلل أسباب الحياة وتبرز أبعاد الصراع، وتسمح له بالتفكير في اتجاهين متقابلين، مما يثرى البناء الدرامي ويدعمه.

وقد سبق وأوضحنا كيف قدم الشاعر الكثير من المتناقضات ولا يسعنا الآن إلا أن نبدأ الحديث عن العنصر المكمل للعناصر السابقة وهو الحوار وبه يكتمل الشكل الدرامي، فهو الأداة التي يستخدمها الشاعر لتقديم الحدث الدرامي.

المبحث الثاني

الحوار

أ- الحوار الداخلي

ب- الحوار الخارجي

الحوار (الداخلي - الخارجي)

يبدو أن الشاعر المعاصر وجد في أسلوب الحوار عوناً له في بناء شعره بناءً درامياً، وذلك لأن الحوار يوضح أبعاد القضية المطروحة أو الموضوع المثار على نحو أفضل.

لكن بقدر ما يكون الحوار أداة إخبار، يجب يكون في الوقت نفسه مجرد إجابات عن أسئلة تبحث عن حقيقة مباشرة، لذا فإن الحوار الدرامي "لابد أن يتوفر فيه وحدة عاطفية أو وحدة فكرية تحكم الصراع الذي يصوره الحوار من البداية حتى النهاية".^(١)

والحوار الدرامي يطور الفعل الدرامي إلى غايته، وبه يزداد المدى النفسي عمقاً.

"فالحوار الدرامي موضوعي بطبيعته، وعلى قدر واقعية الشخصيات، يكون إحكام الحوار، كما لو كانت الشخصيات تحيا حياتها في الواقع".^(٢)

على هذا النحو وجد الشاعر المعاصر في هذه التقنية مجالاً أوسع للتعبير عن الأبعاد المتنوعة والمتجددة في تجربته.

وقد استفاد "مهدى" من الحوار (الداخلي والخارجي) في بناء القطعة الشعرية بناءً درامياً متكاملًا، يعكس رؤية الشاعر أكثر مما يصور أحداثاً متقلبة تتطور.

ونجد أن هناك مستويين من الحوار في شعر مهدى : المستوى الأول ما نسميه بالحوار الداخلي، والثاني يمثل الحوار الخارجي.

(١) د. عبد العزيز حمودة : البناء الدرامي ، ص ١٦٤.

(٢) د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، الفجالة ، القاهرة، ١٩٧٧م ، ص ٦١٣.

أ- الحوار الداخلى :

الحوار الداخلى يعنى حوار الشاعر مع الآخر الداخلى، أى يكون بين صوتين لشخص واحد، أحدهما صوته الخارجى العام الذى يتوجه به إلى الآخرين والآخر صوته الداخلى الخاص الذى لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يظهر من أن لآخر مبرزاً كل الهواجس والخواطر والأفكار التى تدور فى الشعور، وبذلك يضيف بعداً جديداً يعمق أو يوسع درجة اقتناع المتلقى بما يدور فى خلد الشاعر، ومن ثمّ تتحقق الغاية الدرامية من الأداء الفنى، وهى تنشيط الحركة الذهنية التابعة للحدث وصولاً إلى حالة من الإقناع.

وعلى ذلك فإن هذا الحوار - هو أشبه بالمونولوج - يستخدم فى الشعر بهدف تقديم المحتوى النفسى للشخصية وإبراز الحالة النفسية المصاحبة لمفرداته، فهو جزء لا يتجزأ من الشخصية.

ومن صور الحوار الداخلى فى شعر "مهدى" ما يخوض خلالها فى تجربته ويتطرق إلى أبعاد جديدة يصور فيها أزمنة ومآسيه عن طريق تلك التساؤلات التى يلقيها الشاعر على نفسه، فيقول فى "دوزخ ، أمّا سرد" (جحيم ، لكن بارد) :

تنفس فجر فروردين وأنا يقظ.

فجر آخر، من سنة أخرى، عاد.

بدأ ثانية

فجأة :

أنا واقف فى منتصف الطريق، أجادل الذاهب والآت.

تحدثت عن الماضى والمستقبل ، لكن

أيعلم أى شخص ، ما أعلم أنا،
وأنى يعرف كيف مرّ علىّ ما مضى،
وكيف سيكون ما هو آت أيضاً ؟
حقاً، ها ؟ مَنْ يُسأل عن هذا ؟ من أين عرف؟
أهذا مفترق الطرق، حيث أقف اليوم ؟
أسأل لكن، أنى لأحد أن يعرف هذا
هل سألقى فى المستقبل ما لقيته فى الفصول السابقة ؟
أم لا ، ربما يكون ما أظنه مفترق طريق
آخر أوراق
لفصل آخر، أعلى الأقل،
آخر سطور، لورقة النهاية.
بين شفتى هذه القطرة الحزينة الندية
آخر ندى ،من آخر القطرات،من كأس النهاية.
آه ...
... ولو أن ذلك الضيف الثقيل الذى يحملنا معه ،
فجأة دخل من الباب مسرعاً ،
اذن ماذا سيكون - أنا أسأل -
مصير أولئك الأعزاء الذين يُدعون أمنيات ؟
الأمنيات ، هذه الأقرب إلينا، أقرب الأقربين إلينا.
ثم ما الذى يمكن فعله معهم ؟
دعنا . . . (١)

(١) دوزخ، اما سرد، ص ١٣ ، ١٤ .

درآمد :

مى دَمَد شبگیر فروردین و بیدارم.

= باز شبگیری دگر ، وز سالِ دیگر ، باز .
باز یک آغاز ...

گاهان :

در میانراه ایستاده، رفته و آینده را طومار می خوانم.
رفته و آینده گفتم ، لبیک
کس چه داند، من چه می دانم ،
وز کجا، که همچنان که م رفته ای بوده ست،
همچنان آینده ای هم هست ، خواهد بود ؟
راستی ، هان؟ باید این را از که پرسید ؟ از کجا دانست ؟
کاین میانراه ست ، اینجا یی که امروز ایستاده ام ؟
پرسم اما ، از کجا بایست دانست این
که چو فصل رفته ها آینده ای هم پیش رو دارم ؟
یا نه ، شاید اینکه پندارم میانراهش
فصل آخر را

برگ های آخرین ، یا باز هم کمتر،
سطر های آخرین، از برگ فرجام است.
بین لبهام این دم فرسودهء نمناک
واپسین نم، از پسین قطره ها ، از جام انجام است .
آه ...

... وگر آن ناخوانده مهمانی که ما را می برد با خویش،
ناگهان از در درآید زود،

پس چه خواهد بود - می پرسم -

سرنوشت آن عزیزانی که نام آرزوشان بود ؟

=

يبدأ الشاعر تلك الأسطر بالدخول إلى نفسه عبر مقدمة بسيطة تمهد له اقتحام ذاته، فقد أوضح في البداية أنه تكلم مع الذاهب والآت ولم يجبه أحد، إذن لا بد له من التمازج مع ذاته، عله يجد لديها اجابات ، يحل بها مأساته في السجن، وقد أدار "مهدي" الحوار متمشياً مع التداخليات النفسية التي تعكس حالة تمزق نفسى بسبب ما لاقاه في الماضى مما يقتضى السؤال وماذا سيلقى فى المستقبل؟ ثم يطلق آهة ويتخلل الحوار صمت وهو عبارة عن التوقيط الذى استخدمه الشاعر بعد الآهة، وهذا الصمت توقف زمنى قصدى لينتقل بفكره من نقطة لأخرى، ويعتبر جزءاً من بناء الحوار، له دلالاته الموظفة، وهو اختصار لوقت يمر فى فكر الشاعر، بعده بدأ يسأل نفسه عن حال رفاقه فى السجن وما مصيرهم؟ ، ويبدو أن هذه الشكوى بلا جدوى، فيجيب الشاعر نفسه : دعنا فلنترك التفكير فى الراق، ثم يصمت مرة أخرى معبراً عن صحته بالتوقيط بعد (دعنا)، ليعود ويستأنف الحوار مع نفسه عن نفسه ثانية قائلاً :

لو لم أكن قلت ، فأنا أقول ثانية

أنا أقف فى وسط الطريق

أو فى آخره ، لا أعرف،

لكنى أعرف حتماً وبلا شك

أنها كانت أكثر القصص عبثية

البداية لعنة، والبقية نكبة ملعونة.

ربما حيناً رؤيا جميلة

ولكن غالباً

= آرزوها، اين به ما نزديك تر، اين خویش تر خویشان،

پس چه باید کرد با ایشان ؟

بگنريم ...

كابوس أخرس خال من المعنى.
تصوير معتم فارغ، لحركة يد عمياء،
جحيم ، لكن بارد
وعن جنة الآمال بعيد ...

حين أصل إلى هنا ، أقول لنفسي
ماذا تعرف؟ بل ما المعرفة ؟
الحقيقة موحشة
وأيضاً مؤلمة ومخزية .
آه ،

فما تعلمه غريب ومبهم
فالذنب - حتى الذنب - يعرف
متى يحين قدره المحتوم
فيبتعد عن قبيلته ،
وينزوي إلى ملاذ ، وهناك بهوء
مثل النيام السكارى ، دون جلبه
ينزوي في طي النسيان
وينسى وجوده في سكرة ثمالته ،...
عندما أصل إلى هنا، أسأل نفسي
مثل الكثير أعرف،
أحقاً أخاف أنا أيضاً من الموت ؟ (١)

(١) دوزخ ، اما سرد : ص ١٥ ، ١٦ .

گر نگفتم ، این بگویم نیز
در میانراه ایستاده ام،

= یاکه در آخر ، نمی دانم ،

لیکن این دانم که بی تردید

قصهء بیهوده تر بیهودگی ها بود.

لعنت آغازی ، سراپا نکبتی منفور.

گاهکی شاید یکی رؤیائکی شیرین،

بیشتر اما

قالب کابوس گنگی خالی از مفهوم.

بی هوا تصویر تاری ، کار دستی کور،

دوزخ، اما سرد

وزبشت آرزوها دور ...

چون به اینجا می رسم، باخویش می گویم

پس چه دانی؟ پس چه دانستن ؟

راستی که وحشت انگیز است

نیز درد آلود و شرم آور.

آه ،

آنچه با علم توییگانه ست و نامعلوم

گرگ - حتی گرگ - می داند

که چه هنگام است آن هنگامهء محتوم.

وکناری می گزیند از قبیله ی خویش،

در پناهی می خزد ، وانگه به آرامی

همچو خواب آلودگان مست ، بی تشویش،

می کشد سر در گریبان فراموشی،

=

في الأسطر السابقة يجرى الشاعر حواراً مع نفسه مدعماً الحوار بالأسئلة وإجاباتها أحياناً، وبهذا يقدم لنا حواراً داخلياً نفسياً عميقاً لذات مشروخة متألمة من مرارة السجن، وحين تخلو الشخصية بحوارها الداخلي تتكفى على شجنها، فينبئ هذا الحوار عن باطن الشاعر ليصل في النهاية لحقيقة حوارهِ وهدفه منه.

وقد تبادل الشاعر الأسئلة مع الإجابات في حوارهِ ، فهو أحياناً يسأل نفسه ثم يتهمها بعدم العلم، ويجيبها هو ليخبرها عن مرارة السجن والمفروض أن ذاته هي أعلم بذلك فهي من يتجرع الألم، لكن الحوار الداخلي القائم على الاسترسال مع الذكرى، فرصة جيدة لإبراز العنصر الدرامي الذي يكشف للقارئ عن الخوف الكامن في نفس الشاعر من الموت منسياً في هذا السجن، الذي عبر عنه بأنه جحيم من شدة الحرارة لكنه بارد من شدة ما يسببه للنفس من تجمد وانعزال عن الحياة في طي النسيان .

وفي قطعة أخرى للشاعر، نرى صورة أخرى من صور الحوار الداخلي، الشاعر والآخر الداخلي ، في " آي ... ! ترستان بيهوده است ازمن " (تعال ... الخوف مني عبث ...)

وفيها يعبر عن مواجهة بين بعدين في نفسه ، الشاعر يدعو الآخر للتعايش في السجن وعدم الخوف، والآخر الداخلي لا يستجيب، يقول الشاعر :

تعال ... !

أنا معك ... تعال !

= وقرامش می کند هستیش را در خوابک مستیش ، ...

چون به اینجا می رسم ، از خویش می پرسم

همچو بسیاری که می دانم،

من هم آیا راستی از مرگ می ترسم ؟

يا هذا ! أنا معك ، مع ... لك ،
حقاً عفواً .

ضيق هذا الركن ، نفس مكانى .
مثلك ؟ مطلقاً ! لا كان هذا !
الذى سقطت فيه أنا الشهير المستير .
من أكون ؟ واحد ممزق وحيد .

خوفك منى عبث ،
نعم، نعم أنا وحيد ومنفرد .
فى الصمت الأكثر ظلمة من الخوف؛
وأراك جيداً فى حضور ضوء شهرتك ،
أراك واضحاً .

يا من أنت أكثر بلاهة من تعريف السعادة،
وأكثر تفاهة من عبثك ؛
يا من أنت خيال فج لتصوير الوجود ،
حقاً، حقاً ،ها أنا ، بلا أى تصوير ،
بعيد أو قريب،

فى نفس الظلمة،
لقد أسعدت قلباً بصورتى

[منذ أمد .

إن لم يكن هذا واجباً، ماذا يجب ؟ ثم ماذا سيجب ؟
أقتربت من الجنون ؟ نعم هذا ممكن ،

لست بعيداً عن الجنون ، ربما .
من ماذا ؟ من الشدة ؟ لا أعرف . (۱)

(۱) دوزخ اما سرد ، ص ۵۶ ، ۵۷ .

آی ... !

با شمايم ... آی !

ای شمايان ! باشمايم ، با ... شما ،

البته می بخشيد .

اندکی اين سوترک ، آری همين جايم .

چون شما؟ هرگز ! مبادا اين !

که در آن ناميده روشن تان فرود آيم .

کيستم ؟ یک تکه تنهائی .

ترستان بيهوده است از من ،

آری ، آری تک و تنهائيم .

در همين خاموشي تاريک تر از ترس؛

و شما را در شهود روشنی ناميده هاتان خوب می بينم ،

خوب می پايم .

ای شما ابله تر از تعريف خوشبختی ،

ای شما خالی تر از بيهودگی هاتان ؛

ای شما تصوير بودن را خیالی خام ،

آری ، آری ، اين منم ، بی هيچ تصويری ،

دور يا نزديک ،

در همين تاريک ،

من دلی با صورتي خوش کرده ام ديري

[است .

=

ونرى مما سبق أن الشاعر بإسلوبه الساخر هذا لا يدعو الآخر لعدم الخوف من السجن، بل يدعم عنده الخوف والحزن ويزيد رهبته من السجن، فقد استهل الأسطر بدعوة لعدم الخوف (أنا معك ... تعال) ، ثم أتضح أسلوب الشاعر بعد ذلك فبعد (تعال لا تخف مني)، فاجأه بالوحدة واليأس في السجن والظلمة والاقتراب من الجنون، وكان الشاعر يريد أن يقر لنا بحقيقة سذاجته، فقد كان لا يعرف مدى المأساة في السجن، ثم اتضحت له، فجرد الشاعر من نفسه شخصية ماثلة أمامه يتحاور معها، ويبدو أن الآخر الذي صب عليه الشاعر جام غضبه لا يبادلُه الشعور بالغضب ولا يشعر بالمشكلة، يقول الشاعر موضحاً ذلك :

أعرف لكن هذا الذي تقول بلا شك قافية جيدة.

يا هذا ... ماذا كنت تقول ؟ ... ها ، يا للشدة .

قافية جيدة ، أنا كنت أقول ،

أشواك شجيرة الحزن العزيزة على هذه ، هذا صعب ،

مع ورد وجهك ، من حديقة السعادة .

هذا إما جنون ، أو أنى لا أعرف ماذا تقول ،

هذه الحقائق الكثيرة، ربما أيضاً

تكون نفس ما تقول.

ماذا ؟ ... تعريف ؟ أى تعريف ؟ الشدة ؟ هوم !

[يا للمزاح !

= گر نبا يد این ، چه باید ؟ پس چه می باید ؟

با جنون نزدیکم ؟ آری این تواند بود ،

نیستم دور از جنون ، شاید .

از چه ؟ از سختی ؟ نمی دانم.

ربما تكون مزحة ظريفة ، لكن
 إن لم يكن الأمر جدياً ،
 لكان الحديث عنه سهلاً ، أما ما كان عن الشدة ؛
 - آه ، صدقتى -
 إنه التعاسة ذاتها.
 ثانية نفس التعريف.
 أليس كذلك ؟ فى النهاية عما تسأل ؟
 عما تبحث ؟
 أنا لا أعرف ما تعريفه .
 فليس له أى تعريف ، آه ،
 دعنا .
 حسناً ، ما قد قلت .
 هى ! ماذا صار لك ؟ ... تعال ... !
 كنت معك ... أين ذهبت ؟
 آه ... (١)

(١) دوزخ ، اما سرد : ص ٥٧ : ص ٥٩ .
 دانم اما اينكه مى گوييد بى شك قافيه ى خوبى ست .
 اين ... چه مى گفتيد ؟ ... هان ، سختى ،
 قافيه ى خوبى ست ، مى گفتم ،
 خار اين غمبوتنهء محبوب من ، اين سخت ،
 باگل روى شما ، از باغ خوشبختى .
 اين جنون ، يا من نمى دانم چه مى گوييد ،

ويبدو من الأسطر السابقة أن الشعور المسيطر على الشاعر بهذه الكيفية هو الذي فرض عليه الشكل الدرامي المنقسمة فيه الذات إلى نقيضين يبرزان التصدع الهائل الذي يفرض العذاب عليها، ويجعل شكواها كبيرة، فذات الشاعر تتألم وتشكو من صعوبة السجن، وذات الآخر ترى أن قول الشاعر عبارة عن قافية جيدة في الحديث، فيجن جنون الشاعر، فهل تسمى الشدة واليأس بهذا، ويبدأ في السخرية من الآخر أنه

= این همانی ها فراوانند، شاید نیز

این همان باشد که می گویند.

چیست چی؟ ... تعریف؟ تعریف چه؟ سختی؟ هوم!

[چه شوخی ها !

شوخی خوبی ست شاید ، لیک

حال اگر جدی ست،

حرفش آسان است ، اما آنچه از سختی ست؛

- آه ، این باور بفرمایید -

عین بدبختی ست.

باز هم تعریف.

این نه؟ آخر پس چه می پرسید؟

پس چه می گویند؟

من ندانم چیست تعریفش .

هیچ تعریفی ندارد ، آه ،

بگذریم .

خوب ، می گفتید.

هی ! چه تان شد ؟ ... آی ... !

با شما بودم ... کجا رفتید ؟

آه ...

يقول فكاهة، لكن والأمر جدى وليس هزلاً، فالشاعر يرى السجن سوء حظ ويعاوده التردد فهو لا يعرف أى شئ ، ثم يعود ليوافق على رأى الآخر، والتساؤلات الكثيرة المدعمة للحوار السابق مناسبة لخلق التوتر الذى تتميز به الدراما، وفى النهاية يتلاشى الآخر من الشاعر ويهرب منه، فقد فشل الشاعر فى حوار معه، ولم يستطع أن يصل معه لتعريف مناسب لمأساته، وينبئ الحوار السابق عن باطن الشاعر وذلك عن طريق الصوت الواحد المنقسم أو الذى يرتبط بطرف غير منظور يعكس بطريقة أو بأخرى تمزق الذات فى اصطدامها بمعطيات تلك المرحلة المأساوية فى حياة الشاعر وهى وقت سجنه.

وفى القطعة الشعرية " هى ، فلانى ! هيج مى دانى كه زندان چيست؟ " (هى ، فلان ! ألا تعلم ما السجن ؟) يتجلى الحوار الداخلى بنفس الطريقة السابقة، ويبدأ الشاعر بصمت فى الحوار وكأنما أراد أن يلفت انتباه القارئ لما سيقول، فالشئ الخفى دائماً يثير الانتباه أكثر من الظاهر، والتنقيط كلام غير منطوق بدأ به الشاعر القطعة ، ثم قال :

.... مع الأشياء شئ آخر
بلا شك أن هنا إقليم آخر
سماء أخرى، وأرض أخرى
وجوهر آخر للشمس والظل، حتى
للكائنات ذات العقل والحس، مسلك ومذهب آخر...

- " هى ، فلان ! كنت معك .
ألا تعلم مطلقاً ما السجن ؟
من أى قارة هذه الأرض ؟
ألا تعلم أى شئ عن عش اليوم هذا، هذا الشؤم ،

من أى اقليم ؟
أصله الأول نكرى لمن ؟

ماذا يعرف أى شخص؟ ماذا نعرف نحن ؟
ربما يكون هنا المستقر البعيد لقارة الشؤم السادسة،
فى سواد الإقليم الثامن ؟

مع الأشياء شئ آخر
بلا شك أن هنا اقليم آخر،
سماء أخرى ، وأرض أخرى.
وحقيقة أخرى للشمس والظل ، حتى
لحس وعقل الكائنات مسلك ومذهب آخر. " (١)

(١) زندگى می گوید : اما باز باید زیست ، ص ٥٧ ، ٥٨.

... باچنان هاى چنین دیگر
بى شک اینجا دیگر اقليمى ست
آسمان دیگر ، زمین دیگر
آفتاب و سایه را ذاتِ دگر ، حتى
كائنات عقل و حس را، رسم و دين دیگر ...

- " هى ، فلانى ! با شما بودم .
هیچ می دانی که زندان چیست ؟
از کدامین قاره ست این بوم ؟
هیچ می دانی که این بوم آشیان ، این شوم،
از چه اقليمى ست؟

=

من خلال هذا الحوار الداخلي يكشف لنا الشاعر عن نظرتَه في الحياة، وكيف يعيش الإنسان حياة مؤلمة، وهذا كله يعكسه الصوت الداخلي للشاعر ليبرز معاناته ومأساته في السجن، ويكرر المقطع الأول ليؤكد المعنى لنفسه ويوضح لها ما السجن، فهو يرى أنه مكان آخر في أرض مختلفة وتعلوه سماء أيضاً مختلفة، ومفهوم آخر للشمس والظل، حتى الأدميين الذين يعيشون معه في السجن لهم سلوك وطريقة مختلفة، ويرجع هذا كله إلى تداعيات نفسية يجترها الشاعر عن طريق حوارهِ الداخلي مع الأنا الآخر.

وفي حوار آخر للشاعر مع نفسه ، يقول - لكن هذه المرة يتكلم مع نفسه عن أحد السجناء واسمه " ميرفخرا" - يقول الشاعر في شعر " اين دعا رامادرم آورده از قزوین " (هذا الدعاء أحضرته أمي من قزوین) :

قلت في قلبي :

ميرفخرا ! تعال أيها القاسي ! ما كان هذا الأمر ؟
أنا أيضاً أوافق على هذه الحقيقة التي يقولونها
الأمل المقطوع ، أفضل من التعلق بشئ عبثاً

= اصلش اول يادگار از کیست ؟

کس چه داند ؟ ماچه می دانیم ؟
شاید اینجا قاره ی شوم ششم را پرکنه ی پرتی ست ،
در سوادِ هشتمین اقلیم ؟

با چنان هایی چنین دیگر .
بی شک اینجا دیگر اقلیمی ست ،
آسمان دیگر ، زمین دیگر .
آفتاب و سایه را ذاتِ دگر ، حتی
کائنات عقل و جس را رسم و دیم دیگر . "

لكن ألا تدق هذه القسوة ، بهذه الشدة
 ألا يوجد رجولة ، عندما سقطت ضربته ؟
 أوجب أن
 تكشف له الحقيقة عن وجهها المرير المؤذى ؟
 الحقيقة لا تدعك ، أيها السيد القاسي !
 أثور في نفسي على ميرفخرا
 رأيت ثانية ،
 أنه رجل هذا الوادي .
 براعته في: الإيمان وعلوم الدين
 يقيناهو يعرف أكثر مني ما يجب عمله
 وأي أسلوب لا يليق به
 ولا يجب فعله
 ثانية عندما رأيت كيف كان "دخو" ، احترقت روحي .
 وبقي قلبي وحيدا ، في جهنم .
 ضحكة شوق "دخو" ، التي كان يطلقها مجزأة - لتلتقطها الأنن بصعوبة -
 بعد تلك القسوة المفاجئة
 أخذها منه، ورجع فجأة
 " أيها القاسي عديم المروءة ميرفخرا ، تعال ! "
 في صمت البرودة والظلمة ظل دخو الصامت معبراً عن حاله . . . (١)

(١) زندگى می گوید : ص ٧٥ : ٧٧.

در دلم گفتم :

ميرفخرا ! آي بي رحم ! اين چه كاري بود ؟
 گرچه من هم اين حقيقت را پذيرايم كه مي گویند
 رشنهء اميد بي حاصل گسستن ، بهتر از بيهوده دل بستن .

یکشف لنا حوار الشاعر مع قلبه عن قصة "ميرفخرا"، وهو أحد السجناء والذي ضرب رجلاً اسمه "دخو" يمدحه الشاعر بأنه ذو إيمان، وربما لجأ الشاعر لحواره هذا مع نفسه؛ ليستطيع ذم "ميرفخرا" في نفسه هذا الرجل القاسي القلب الذي انتزع من "دخو" حياته وابتسامته، والشاعر عندما يشكو حزنه على "دخو" عبر حوار داخلي

= لیکن این بی رحمی آیا نیست ، کاین سان سخت
بر چنان مردی ، چنین ضربت فرود آید ؟
واجب است آیا

که حقیقت این چنین تلخ و گزنده چهره بنماید ؟
جذبت از تو نگذرد ، ای سید بی رحم!

در دلم بر میرفخرا ، می خروشیدم .
باز می دیدم ،

اینکه او خود مرد این وادی ست.

فن او این است : ایمان والهیات

او یقین بهتر ز من داند چه باید کرد

و کدامین شیوه راهش نیست

و نشاید کرد

باز چون دیدم دخو چون است، جانم سوخت.

و دلم در دوزخی ، با خویش تنها ماند.

خندهء شوق دخو، که تکه ای کش بود - ناگوشش کشیده سخت -

بعد از آن بی رحمی ناگاه و غافلگیر

کش رها شد ، ناگهان برگشت

" ای بی رحم و مروت میرفخرا ، آی ! "

در سکوت سرد و تاریک دخو خاموش و گویا ماند ...

هذا ، يعكس لنا حزنه الحقيقي على وحدته فى السجن وعلى نفسه المتألّمة، ويتّضح ذلك من قوله: " بقى قلبى وحيداً ، فى جهنم " .

وفى حوار آخر للشاعر مع نفسه، يتحاور مع الحزن القابع فى نفسه وكأنه آخر يسكن داخله، يقول فى شعر " اكرغم را ... " (لو أن للحزن ...) :

لو يكون لحن النسيم بطيئاً ؛
وصوته هادئاً ورقيقاً ،
أنا أعرف أنه الرقص شعلة السعادة ؛
وأن رقص الدخان ظلام وهموم .

أنا أعرف أيضاً،

هذا

إن لم يكن هذا سرّاً، أو يكون سرّاً ؛
أعرف أنه بقدر احتراق نفسى ، لا توجد
نار ولو لم تكن محرقة ومؤثرة .

إن يكن لحن النسيم بطيئاً ، أو سريعاً ،
وصوته مريحاً ، أو مزعجاً ؛
فإنه يجب نذكرك والثناء عليك ،
فأنت محرق، أيها الأفضل، الطاهر .

كم هو مهلك للروح صوتك ، يا أنا
أنت نارى النفس ، ونارى الغناء
يا رفيق الغناء، أنشد معى أن: هيهات

" أن يكون للحزن دخان كما للنار " ... (۱)

بيدو لنا من حوار الشاعر مع (حزنه) هذا أنه يحاول مدحه فهو محرق وناري، لكنه ليس كالنار، فللنار دخان، والدخان يظلم الدنيا ويزيد حزنها، فكأن الشاعر من شدة حزنه يمدحه بأنه عديم الدخان، حتى لا يظلم العالم، فيكفي أنه يحترق فيما بينه وبين

(۱) دوزخ ، اما سرد : ص ۷۶ ، ۷۷.

اگر ساز نسیم آهسته باشد؛
و آوازش نه فریاد و نه کولاک،
من این دامن که رقص شعله شاد است؛
ورقص دود تاریک است و غمناک.
من این رانیز می دامنم، اگر چند
که رازی نیست ، یاگر هست رازی؛
به قدر سوز خود دامن که آتش
نباشد ، گر نباشد سوز و سازی

اگر ساز نسیم آهسته ، یا تند،
و آوازش چه آرامش، چه کولاک؛
تو را باید ستود و می ستاییم،
تو که سوزنده ای ، ای برتر، ای پاک.

چه جانشوز است آواز تو ، ای من ،
تو هم آتش نفس ، آتش سرودی .
هماوازا، بخوان با من که هیئات
" اگر غم راچو آتش دود بودی "

نفسه ولا يخرج دخان احتراقه، ليظلم الآخرين وينهى قطعته بأنه هيهات أن يكون للحن دحان مثل النار .

وهذا تمن من الشاعر ألا يكون للحن دحان حتى لا تظلم الدنيا، والسطر الأخير تضمين من شعر " شهيد البلخي يتحدث فيه عن الحزن قائلاً:

لو كان للحن دحان كالنار لأظلم العالم ، إلى الأبد ... (١)

وكان " مهدي" يحمده الله أن الحزن ليس له دحان ، لأن حزنه كان يكفي لإظلام العالم، وقد استخدم الشاعر حواراً الداخلي مع (حزن نفسه) ليصل بنا إلى هذا المعنى الذي وصل له في آخر سطر، وقد أدار الشاعر حواراً دون تدخل من نفسه في الحوار أي من طرف واحد دون أن تتنازع معه نفسه في هذا الرأي الذي توصل إليه، وكان حزن نفسه يوافق على هذا الثناء.

ومما سبق يتضح لنا أن الحوار الداخلي قد ساهم في تكثيف الصراع في تجربة الشاعر، وأبرز معاناته الذاتية، والتي ربما لا يستطيع التعبير عنها بشكل مباشر حيث تفقد بذلك دراميتها، لأن الحقيقة المباشرة قد لا تكون صالحة للتوظيف الدرامي، وبالتالي لا يمكن أن تصل بكل ما فيها من قسوة وقهر إلى المتلقى بالقدر الذي يبتغيه الشاعر.

(١) هامش ص ٧٧ من " اگر غم را ... " : المرجع السابق

اگر غم را چو آتش بود ، بودی جهان تاریک بودی ، جاودانه...

ب- الحوار الخارجى

يقوم الحوار الخارجى فى القطعة الشعرية على أساس توظيف صوتين أو أكثر لأشخاص مختلفين، ليكون جزءاً من صميم البنية الدرامية، ويعمل على دفع الأفكار والمشاعر والأحداث، وأيضاً يرسم الشخصيات بالإضافة إلى العناصر الأخرى.

وبما أن الحوار من أهم الوسائل التى يعتمد عليها فى توضيح الشخصيات، فقد وظف الشاعر الحوار فى قطعة " ازدروغ زشت ومشهور بزرگى ، نامش : آزادى... " (عن الكذبة القبيحة والشهيرة جداً، المسماة: الحرية ...) للكشف عن الشخصية ، ليتمكن القارئ من فهم الشخصيات والمشاركة والتفاعل مع الأحداث ، ففي هذه القطعة يتناول "مهدى" إحدى الشخصيات الجديدة التى لحقت بهم فى السجن موضحاً أفعاله وصفاته من خلال هذا الحوار، يقول الشاعر :

- " ماذا حدث معك ، لتأتى هنا ؟

- " كيف ؟ "

ولحق بنا فى تلك النزهة الهائلة

ذلك الشاب الوديع والضاحك

حديثاً ولأول مرة يودع السجن .

صار مثلى اليوم سجيناً ، لكن قبل هذا " سيد مثقف "

رجل ظريف ذو سلوك لطيف.

كانت هذه عادته ، أو ربما كان أسلوبه ،

لفتح باب التعارف.

أو بقول آخر كان هذا قناعه على الوجه.

بالمزاح ، يحنى رقبة رفيقه ،

على سبيل (دعك)

والتسلية الكاذبة ،

من قبيل " لا تحزن نفسك "
غالباً كأن قناعه كان هذا الأسلوب
مع الكل، فى أول لقاء،
هكذا كان يقول :
- " اعتقد أنى قد رأيته قبل هذا ؟ أليس كذلك ؟ "
ولو أنك قلت :
" أنا ؟ ربما ! "
كان هو يقول ثانية :
" نعم ، بدون شك قد رأيته ، فى مكان ما ؟
ويا للعجب أعتقد أن هذا حدث قريباً ؟
هل ذهبت قريباً لكشمير أو كابل
أو لا ، ربما فى فندق خيام مالايا
هل كنت ؟
وعندما تقول :
" أبدأ ، أنا "
لم أر أى مكان خارج إيران "
هو - لكن هذه المرة بوجه يملؤه الاستغراب - كان يقول :
" والأعجب من هذا أنا أيضاً
لم أر أى مكان خارج طهران !
إذن لماذا أجده قريباً من نفسى بهذا القدر ؟
ثم يشعل سيجارة فى الحال،
ويقول بصوت مسرور ومبتهج :
" التعارف ! التعارف ! آه ،
إن سعادتى تأتى من هذا ، أنا على يقين

آن تعارفنا کان بتقدیر اللہ "
 بعد ذلك کان یضحک ویسحب نفساً طویلاً من سیجارتہ .
 وکان هذا غالباً مفتاح تعارفہ . (۱)

(۱) زندگی می گوید : اما باز باید زیست ... : ص ۴۶ ، ۴۷ ، ۴۸ .

- " توجہ شد کہ آمدی اینجا ؟ "

- " توجہ گونه ؟ "

وبہ ما پیوست در آن گردشِ آرام

آن جوانِ با ہمہ افتادہ و خندان

تازگی و بارِ اولِ بودہ کہ افتادہ در زندان .

مثل من امروز یک زندانی، اما پیش ازین " آقای دفتر دار "

مردِ شوخی تابِ خوش رفتار .

عادتش این بود، یا شاید شگردی بود،

کہ برای فتحِ بابِ آشنایی داشت .

یا بہ قولی این نقابش بود بر رخسار .

با مزاحی، یک دو تا پس گردنی ہمراہ،

بر سبیل " بی خیالش باش "

و تسلائی دروغینی،

از قبیل " دل بہ غم مسپار "

بیشتر گویا نقابش بود، این ہنجار

باہمہ ، در اولین دیدار ،

این چنین می گفت :

- " بہ گمانم من شما را پیش از این ہم دیدہ باشم ؟ نیست ؟ "

ور تو می گفتی :

" بندہ را ؟ شاید ! "

باز او می گفت :

==

يجرى الشاعر في الأسطر السابقة حواراً ظريفاً بين الزميل الجديد في السجن والذي أطلق عليه (آقای دفتردار) " السيد المثقف" مع آخر قد التقى به في السجن، وهو حوار جدلي أجراه الشاعر على طريقة إذا قلت، قال ، وهكذا، وقد أراد الشاعر أن يوضح للقارئ شخصية السجين الجديد دون أن يلجأ للسرد كما في القطع الأخرى،

= " بله ، من بی شک شما را دیده ام ، جایی ؟

و عجب اینکه گمانم تازگی ها هم ؟

تازگی ها هیچ در کشمیر یا کابل

یا نه ، شاید در هتل خیام مالایا

بوده اید آیا ؟

چون تومی گفتی :

" هیچ . من هرگز

هیچ جا را خارج از ایران ندیده ام "

او - ولی این بار با رویی پُر از بیگانگی - می گفت :

" و عجب تر اینکه من حتی

هیچ جا را خارج از تهران ندیده ام !

پس چرا باید شما را این قدر نزدیک با خود آشنا بینم ؟

و سپس در حال روشن کردن سیگار،

با صدایی شاد و خوش می گفت :

" آشنایی ! آشنایی ! آه ،

چه خوشم می آید از این ، من یقین دارم

آشنا یی های ما کار خدا یی بود "

بعد می خندید و پیک می زد به سیگارش.

و همین اغلب کلید آشنایی بود.

فأدار هذا الحوار مبيناً فيه طريقة هذا السجين في التعرف على الآخرين، وبهذه الطريقة يكشف الملامح الفكرية للشخصية بمجرد التعرض لطريقته في الحوار، وقد نجح "مهدي" من خلال هذا الحوار أن يكشف لنا عن ظرف هذه الشخصية وعدم المبالاة عند هذا "السيد المثقف" فهو بعد كل هذا الحوار يصارح من يحاوره أنه أيضاً لم يذهب إلى أي مكان خارج طهران، ثم يتبع ذلك بأنه متأكد أنه رآه قبل، وهذا التصرف يثير الدهشة والضحك في نفس الوقت، وبذلك يكون قد اخترع طريقة جديدة للتعرف .

وقد استخدم الشاعر نفس الشخصية في حوار آخر وهذه المرة حوار بين "السيد المثقف" و "شائقى" السجين القديم في أشعار "مهدي" ، ويلقى الضوء في هذا الحوار على كلا الشخصيتين قائلاً:

وبعد ذلك في اللقاء الثاني، أو الثالث

كان يسير ملاصقاً لهذا وذلك.

وغالباً كان يذهب ملاصقاً لشائقى ويكثر من الثثرة.

كان بصوت مصطنع يقلده :

- " هي ، فلان ! فكر جيداً ، هي ! أنك معي ؟

شائقى ، كان ينظر ويخطو ضاحكاً.

وكان يسد عليه الطريق ويقول : تعال ، أيها السيد المثقف !

لو جف دفترك ، بلله بماء فمك .

وكف يدك عن تزوير خطنا ورسمنا .

لقد أصابنى هذا البلاء مرة، ألا تكفى ؟

لو لم تقرأ دفتر القانون هنا

اقرأ مرة واحدة!

فكل نقل وكل رسم حق لصاحبه.

لو أنك لا تعرف ، أعرف ، يا حبيبي !
حقوق الطبع والنشر والتقليد أيضاً ممنوع!
أنا أيضاً أعتبر حقى هنا محفوظاً لى.
بعد ذلك لا تتجاوز حدودك .
أهذا واضح ؟
يا حضرة السيد المثقف !؟^(۱)

(۱) زندگى مى گوید : ص ۴۹ ، ۵۰ .
وسپس در دومین، یا سومین دیدار
او به جلدِ این و آن مى رفت.
بیشتر اما به جلدِ شاتقى مى رفتن و گپ مى زد .
با صدایی ساخته تقلید او مى کرد:
- " هی ، فلانى ! خوب فکرش را بکن ، هی ! گوشت اینجا هست ؟
شاتقى ، مى دید و خندان پیش مى آمد .
ره بر او مى بست و مى گفت : آى ، دفتر دار !
گر دفت خشکیده ، با آبِ دهان ترکن .
دست از تزویر خط و نقش ما بردار.
این بلا یک بار آمد بر سرم ، بس نیست ؟
دفترِ قانونِ اینجا را،
گر نخوانده اى ، بخوان یک بار !
بازى هر نقل و هر نقشی برایِ صاحبش حقى ست.
گر نى دانی ، بدان ، جانم !
حقِ طبع و افسیت و تقلید هم ممنوع !
من هم اینجا حقِ خود را بهرِ خود محفوظ مى دانم .
بعد از این پا از گلیم خود برون مگذار.
خوب روشن شد ؟
حضرتِ آقایِ دفتر دار !؟

ينكشف لنا من الحوار السابق طبيعة الشخصيتين المتحاورتين فأحدهما " السيد المثقف " وهو جري وثرثار وتصل جراته إلى التعدى بالقول على الآخرين فقد أخذ يقلد صوت " شاتقى " وكلماته مما دعا " شاتقى " للرد عليه بطريقة حاسمة وقوية، وقام أيضاً بردعه ونهيه عن العود لمثل ذلك، وقد اتضح من الحوار مدى شدة " شاتقى " وحزم شخصيته وهي مناقضة في أفعالها لشخصية " السيد المثقف " ، واستطاع الشاعر من خلال هذا الحوار أن يبرز الصراع في إحدى صورته ممثلاً في التناقض الواضح بين طرفي الحوار، والذي يساعد في نماء البنية الدرامية للشعر والمعمدة على التداخيات النفسية التي تؤثر في بناء الشخصيات على هذا النحو.

وفي حوار آخر يديره الشاعر بين عدة أطراف في " گاهی اندیشم که شاید سنگ حق دارد ، باز می گویم : نه ! ... " (أحياناً أظن أن الحجر ربما يكون محقاً ؟) يمهّد " مهدي " للحوار الخارجي، بحوار داخلي بسيط يخاطب فيه الشاعر نفسه قائلاً :

... آه ، ساكف بعد

فافل كل ما تريد، فأنت على حق

ولو عبث ، أو أيا ما يكون أو كم وكيف

[هذا ولا شيء سواه . (١)]

(١) زندگی می گوید : ص ١٠٦ .

... آه ، باری بس کنم دیگر

هرچه خواهی کن ، تو حق داری

گر عبث ، یا هرچه باشد چند و چون

[این ست و جزا این نیست -]

ثم يبدأ الشاعر حواراً ثلاثياً بينه وبين الموت والحياة ، قائلاً :

يقول الموت : هوم ! أى عبث !

وتقول الحياة :

[لكن يجب أن نحيا

[لابد من الحياة ! ...

أحياناً أظن أن الحجر ربما يكون محقاً ؟

أعود فأقول : لا ! بلا شك الماء والأمطار .

النوم يغلبني ، أنا متعب ، كهل

آه ! متى أستطيع أن أرى هؤلاء الرفقاء النائمين أيقاظاً ؟

فيا نسيم صبح اليقظة ، بأنفاسك الرطبة الباردة !

أيقظ عيني الثملة ، فقد ذهب الأيقاظ . (١)

(١) المرجع السابق : ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

مرگ گوید : هوم ! چه بیهوده !

زندگی می گوید :

[اما باز باید زیست

[باید زیست ! ...

گاهی اندیشم که شاید سنگ حق دارد؟

باز می گویم : نه ! بی شک آتش و باران .

من دگر خوابم می آید ، خسته ام ، پیرم

آه ! کی این خفته یاران را توانم دید بیداران ؟

با دم نمناک سردت ، ای نسیم صبح بیداری !

چشم مستان مرا بیدار کن ، رفتند هشیاران .

لم يطل حوار الشاعر مع الموت والحياة، حيث يقطع الحوار مرتداً إلى نفسه؛ ليناقش معها حال رفاقه آملاً أن يستفيقوا من غفلتهم ، ثم يتوجه بالحوار لصديقه "شائقى" قائلاً:

أحياناً أفكر بهذا الشكل

وأحياناً أفكر أيضاً وأقول :

هى ، فلان ! شائقى حقاً أنت عندك حق .

ما تقوله صحيح، قل ما كنت تقوله.

انكر جيداً أنك تجفل من لحظة غفلة

فأنا منصت ، لن أغفل لحظة

شائقى ! سجين ابنة العم طاووس!

أخبرنى عما تعلم .

عن الخداع، عن الحياة، عن العشق

قل كل ما تريد، عن كل ما تريد .

شائقى سجين ابنة العم طاووس

بنفس الابتسامة المألوفة،

قال :

" للحياة بأحداثها الكثيرة

ظاهر يبدو كغابة معقدة ومتشابكة

الأحداث متعددة ومثلونة.

لكنها فى الحقيقة أكثر بساطة من هذا

ألا يتألف سدى ولحمة العدم والعبث ؟

أليست أحداث الحياة
سوى شوقك للأمان رغم القهر ،
فاختيارها رفيق الجبر ،
وفراشها منزلق على زمان هارب ضبابي
في فضاء من توافه الأشياء الجوفاء ؟
أنا أقول ، أو أنت تقول
أهناك غير ذلك ؟ "
حينذاك شاتقي
قال :

" ماذا أقول ، أى شئ أقول ، آه
الحياة ! أيتها الحياة ! وأسفاه !
ها ، فلان ! بماذا أقسم ، ما القسم ؟
أنى
أحب الحياة
وأكره الموت ؛
واها ، لكن مع من يجب أن أقول هذا : أنا أحب
- العدو أستجير منه ؟ ! " . (١)

(١) زندگی می گوید: اما باز باید زیست : ص ۱۰۷ ، ۱۰۸ .
گاه می اندیشم از آن سان
گاه نیز اندیشم و گویم :
هی ، فلانی ! شاتقی بی شک تو حق داری .
راست می گویی ، بگو آنهاکه می گفتی .

= گوش من با توست ، بی یک لحظه هم غفلت
خوب یا دم هست ، کز یک لحظه غفلت، بر می آشتی.
شائقی ! زندانی دختر عمو طاووس !
باز آگاهم کن از آنهاکه آگاهی.
از فریب ، از زندگی، از عشق
هرچه می خواهی بگو ، از هرچه می خواهی .

شائقی زندانی دختر عمو طاووس
با همان لبخندهء مانوس،
گفت :

" زندگی با ما جراحای فراوانش
ظاهری دارد ، به سان پیشه ای بخرنج و درهم پاف
ما جراها گونه گون و رنگ وارنگ است.
چیست اما ساده تر از این ، که در باطن
تار و پود هیچی و پوچی هما هنگ است؟

ما جرای زندگی آیا
جز مشقت های شوقی تو امان با زجر،
اختیارش همعان با جبر،
بسترش بر بُعد فرار و مه آلود زمان لغزان ،
در فضای کشف پوچ ما جراها چیست ؟
من بگویم ، یا تو می گویی
هیچ جز این نیست ؟ "

شائقی آنگاه
گفت :

" چه بگویم ، چی بگویم ، آه
زندگی ! ای زندگی ! افسوس !

فى الحوار السابق يبدو أن الشاعر أدار حوار درامياً بينه وبين زميله فى السجن شاتقى حول فكرة معينة وهى ماهية الحياة، وهى نفس الفكرة التى دارت فى خلد الشاعر وأدار حولها حواراً داخلياً مع نفسه ثم انصرف عنه ليدير هذا الحوار مع زميله الذى يرى معنى الحياة فى هذه المتناقضات التى تدور فيها، وبهذا يتضح لنا أن الصراع المتمثل فى تناقضات الحياة هو الذى يثرى الحوار ليجعله حواراً درامياً أداره الشاعر من البداية إلى النهاية، ليوضح به نفس الفكرة التى أجملها فى البداية، ثم بدأ فى تفصيلها بعد ذلك من خلال الحوار الخارجى.

ومن نماذج الحوار الخارجى حوار الشاعر مع ببغاء فى شعر "مايا" وهو اسم للببغاء الذى أحضره الشاعر لأمه، ويمهد للحوار بالحديث عنه ويخبر أمه أنه يشبهه فى كثير من الأشياء ، يقول الشاعر :

تعالى، أمى !

قد أحضرت لك رفيقاً جديداً : مايا .

مثل ابنك غريب ، مهموم ، وحيد .

انظرى، هل رأيت - سوى - غريباً أكثر وحدة وحزناً من هذا ؟
أنا أحبه ؛

فله نفس القلب ونفس الألم .

أسير مثلى ولد وتربى فى قفص .

أسير لهذا القفص الضيق مثلى

= مى ، فلانى ! باچه سوگندى بگويم من ، چه سوگندى ؟

به چراغ روز و محراب شب و موى بتم طاووس
من

زندگى را دوست مى دارم

مرگ را دشمن ؛

واى ! اما باكه بايد گفتم اين ، من دوستى دارم

كه به دشمن خواهم از او التجا بردن ؟!

- لو من سوء القدر ، أو ظلم الصياد -
فلم يتحرر لحظة واحدة ولن يتحرر،
[قط . (۱)]

تبرز لنا الأسطر السابقة المشاعر التي تتصارع داخل نفس الشاعر فيعكس ذلك بصوت
خارجي في شكل حديث مع أمه، يوضح فيه مدى شعوره بالهم والوحدة والضيق، وافتقاده
للحرية كالمطائر الحبس بالقفس ، حيث يكمل الشاعر محاوراً " مايا " اليبغاء قائلاً :

لو أنه يصرخ من القدر ، أو الصياد ،
لو أنه يبكي من ضيق القفس ،
وإن يجد منقذاً من الظلم ؛
أقول له ما الواجب ، كيف يقول ...
ومايا قال - فجأة ، بصوت متعب - :
[أعرف ما يجب قوله ؛

لو أنني أحكى قصة عن الخرب أو المعمور ،

(۱) در حیاط کوچک پائیز، در زندان ... : ص ۸۲ ، ۸۳.

بیا ، مادر !

برایت همزبان تازه ای آورده ام : مايا .

چو فرزندی غریب ، اندوهگین ، تنها.

بین - جز من - غریبی را ازین تنهاتر و اندوهگین تر دیده ای ، آیا ؟

من او را دوست می دارم ؛

بسان همدلی همدرد .

گرفتاری ست همچون من قفس زاد و قفس پرورد .

گرفتاری کزین تنگ قفس چون من

- گر از تزویر تقدیر ست ، یا بیدادی صیاد -

نبوده ست و نباشد يك نفس آزاد ،

[هرگز هیچ .

إن أكن حزيناً أو سعيداً ،

فأنا لا أنسى هذا :

[" مطلقاً أبداً . "

أنا : - " في الطريق الآخر ترتفع راية الدماء في الآفاق ،

انظر ، مايا ! ماذا ترى ؟ "

مايا : " سأبقى (سأتخلف) وأتلوث بالدماء . "

من يعرف ما كان وما يكون ؟ "

أنا : " اختفى الأفق ثانية في مجاديف النـم "

فانظر لحافة جبل المغرب ،

كقطار إيل في قافلة الدماء . "

مايا : " من يعرف ماذا سيكون ؟ "

أنا : " سأبقى في هذا الهم "

مكفناً ، ومخضباً بالدماء

كتل السحاب غطت أطراف السماء

قل يا مايا ! قل يا مايا !

في أطراف الأرض ، غداً وقت السحر

هل من رجال يستشهدون لله ؟

قل مايا ! قل !

و - مايا ! - واه ، مايا - كم شخص مختلف وقريب ،

عن أعين النجوم يختفي غالباً ؟

ألم يسمع شخص منهم النواح والبكاء ،

[مطلقاً أبداً ؟ " . (١)

(١) المرجع السابق : ص ٨٤ ، ٨٥ .

که گر می نالد از تقدیر ، یا صیاد ،

گر از تنگ قفس موید ،

ورش دادست از بیداد ؛

= بگوئیمش چه بایستی ، چون می گوید=

و مایا گفت - ناگه ، با صدائی خسته - :

[می دانم چه باید گفت ؛

گر از ویرانه گویم قصه یا آباد ،

اگراندوهگین ، یا شاد،

نخواهد رفتم این از یاد :

[" هرگز هیچ . "

من : - " دگر ره رایت خون برگفت آفاق،

ببین ، مایا ! چه می بینی ؟ "

مایا : " پسینی شوم و خون آلود . "

که می داند چه بوده ست و چه خواهد بود ؟ "

من : " نهان شد باز افق در پاروان خون

و بنگر کنگره ی کهسار مغرب را ،

بگر دار قطار اشتران در کاروان خون . "

مایا : - " که می داند چه خواهد بود ؟ "

من - " درین غمگین پسین شوم "

کفن پوشاند ، خون آلود

در اطراف آسمان را توده های ابر.

بگو مایا ! بگو مایا !

در اطراف زمین ، فردا سحر گاهان

چه مردانی به قدوس شهادت می رسند ، آیا ؟

بگو مایا ! بگو مایا !

و- مایا ! - وای ، مایا - چند تن پنهانی و نزدیک ،

ز چشم اختران هم غالباً مستور؟

کزایشان نشنود کس ناله و فریاد ،

[هرگز هیچ ؟ "

اعتمد الحوار فى الأسطر السابقة على طرفين هما الشاعر و " مايا" الببغاء، وقد جسد الشاعر من الطائر شخصاً يحاوره، للتشابه الذى بينهما فهو يرى أنه لن يفهمه إلا أسير مثله، فالبيبغاء أسير القفص والشاعر أسير السجن، فكلاهما مشترك فى الألم ومرارة الحبس، لكن الحوار هنا غير متكافئ بين الطرفين، فالشاعر يتحدث كثيراً و" مايا" يجيب فى كلمات قليلة يؤكد فيها نفس السؤال " من يعرف ماذا سيكون؟ " وهذا السؤال لا يريح نفس الشاعر الذى يكرر طوال القطعة " قل مايا" ويريد إجابة شافية من " مايا" عن رؤيته للدماء التى لطخت الأفق، لكن يكرر " مطلقاً أبداً" وتكرارها هنا كان اجراء شكلياً فقط، لأنها فى كل مرة كانت تفتح دلالة مغايرة، ففى المرة الأولى أتت " مطلقاً أبداً" للتأكيد أنه لا أمل للشاعر ولا للطائر فى الحرية أبداً، ثم فى المرة الثانية جاءت للتأكيد على أن " مايا" لن ينسى أبداً، وفى الثالثة ذكرت " مطلقاً أبداً" للتأكيد على أن المقيدين فى السجون لن يسمع صياحهم ولا بكاءهم شخص أبداً، ودلالات " مطلقاً أبداً" وإن كانت مغايرة لبعضها ، لكنها تبدو مكملة لبعضها فالأولى تسلمنا للأخيرة لإتمام المعنى وليس لتكراره .

وتزداد درامية القطعة عندما يقدم الشاعر صورة درامية لـ " مايا" قائلاً:

" ومايا ! هل ستحدث أى معجزة

بالشكل الذى سمعنا فى قصص الدين ؟

فَتُخْجَل الأرض من قسوتها

ولا يمتص التراب الدم ؟

ومايا ! أيمكن ،

أن يحترق قلب السماء عليهم،

- وفى تلك اللحظة الأخيرة - واحد فقط - يموت غير قتيل ؟

ومايا يكرر - بينما يسقط من منقاره

الكلام الدامي - ، كما لو كانت تسقط قطع من كبده على الأرض" . (١)

[مطلقاً أبداً .]

ويبدو أن هذا الختام الدرامي للحوار هو ما يناسب موضوع الحوار، وهذه النتيجة الحتمية التي يعلنها الحوار والتي تشكلت وفق منطق المتحاورين، هي أقرب نتيجة معبرة عن حال السجين حيث يحترق قلبه من القسوة، وينزف كبده دماً .

(١) در حياط كوچك پائيز، در زندان ... : ص ٨٦.

" و مايا ! هرگز آيا هيچ معجز روی خواهد داد ،

به آينی که در افسانه های دين شنيدستيم ؟

که شرم آيد زمين را از قساوت ها ،

و خون را خاک نپذيرد ؟

و مايا ! هرگز آيا می تواند بود ،

که برايشان بسوزد آسمان را دل،

و در آن لحظهء آخريکی - تنها یکی - ناکشته راه آسمان گيرد ؟

ومايا گفت با تکرار - در حالی که ش از منقار

سخن خونين ، چنان چون پاره هائيش از جگر بر خاک می افتاد "

[" هر گز هيچ . "

البحث الثالث

القطعة ذات البناء الدرامي المتكامل

القطعة ذات البناء الدرامي المتكامل

مما سبق يتضح لنا أن الشاعر استخدم وسائل التعبير الدرامي من حوار خارجي وداخلي وسرد ، لكي يجسم التجربة الذاتية في إطار موضوعي وملموس، وقد توفرت عناصر التعبير الدرامي في شعر " مهدي" سواء جاء كل عنصر على حدة أو جاءت العناصر مجتمعة.

وقد استفاد " مهدي" من العناصر الدرامية جميعاً في إنتاج القطعة الشعرية ذات البناء الدرامي المتكامل، ويبدو هذا واضحاً من خلال قطعة " زنگی را مردم پیشین، خورد وپوش ولنت آغوش می دیدند ... " أو (القدماء كانوا يرون الحياة، طعاماً وملبساً وعاطفة...) حيث استخدم في البداية حواراً خارجياً بين أفراد السجن وذلك ليناقد الفكرة التي يريد أن يطرحها، ثم يعرض رأيهم على نفسه في حوار داخلي مع ذاته، وإذا بهذا الرأي الذي يتناوله يثير صراعاً داخلياً في النفس البشرية المذنبة يقصه الشاعر علينا متمثلاً في توبيخ المذنب لنفسه ، وينتهي " مهدي" شعره موضحاً غايته من الفكرة التي طرحها منذ بدايته.

وتبدأ القطعة بحوار خارجي بين ثلاث شخوص ممثلة في الشاعر وشاتقي ومير فخرأ، يقول الشاعر :

- " هي ، فلان ا ... "

[ثانية

فيلسوفنا الصغير المهموم ، هكذا تكلم .

" ... أنا قلت هذا ، أم لا ؟ لابد أنني قلته ؛

[أنتت معي.

- " أنني معك . "

[قلت له هذا .

- " لابد أن أقول هذا أيضاً ... "

[- " حسناً قل " قلت .

- " الناس السابقون ، سمعت أم لا ؟ "

[- " نعم ، الناس القديما "]

- " القديما كانوا يرون الحياة ،

طعاماً وملبساً وعاطفة ... "

- " لقمة وخرقة ورغبة "

[قال ذلك صاحب العمامة على رأسه.

"ميرفخرا سلمكى" حسن الضحكة طيب المسلك .

قال شاتقى : " نعم نعم ذلك ما يحتاجه الجسد ويريده القلب

[من العيش .

أو قل : ذلك ما يطلبه القلب والجسد ، من العمر .

مائدة حافلة ، ملابس جميلة ، رغبة فراش ،

لكل من هذه الكلمات ، معنى ، خاص ، هى فى ذاتها معنى .

طعام وملبس وحضن حنون .

أو كما قال فلان هذا " لقمة وخرقة ورغبة "

ونزید ، أو نقلل

آلام وراحات أخرى أيضاً :

ذلك ما تطلب العين والأذن .

ولأغلب الناس

ذلك ما تطلب العين وأذن العقل. (١)

(١) زندگى می گوید ، اما باز باید زیست ... : ص ٢٣ ، ٢٤ .

- " هى ، فلانى ! ... "

[باز]

فیلسوف كوچك و غمگین ما ، انگار حرفى داشت .

" ... گفتم این را ، یا نه ؟ باید گفته باشم ؛

=

يقوم الحوار السابق على توظيف صوتين مع صوت الشاعر ، ليقدّم لنا حواراً مركزاً ،
حول آراء القدماء عن الحياة، يبدأ شاتقي الحوار موجهاً كلامه للشاعر وعندما يتأكد أنه
منصت له، يوضح له رأى القدماء فى الحياة ثم يتدخل الثالث "ميرفخرا سلمكى"

= - " گوش من با توست . "

[این را من به او گفتم .

- " باید این را هم بگویم ... "

[- " خب بگو " گفتم .

- " مردم پیشین ، شنیدی یا نه ؟ "

[- " آری ، مردم پیشین "

- " زندگی را مردم پیشین ،

خورد و پوش و لذت آغوش می دیدند ... "

- " حلق و دلق و جلق "

[گفت آن برسرش دستار .

میرفخرا سلمكى خوش خند خوش رفتار .

شاتقى گفت : " آرى آرى آنچه دلخواه تن و كام دل است

[از عیش .

يا بفرما : آنچه تنخواه دل و مطلوب تن ، از عمر .

خوان رنگين ، جامهء خوش ، كاهمهء بستر ،

واژه هرچ آن بود ، باشد ، ويژه ، خود معنى ست .

خورد و پوش و لذت آغوش .

يا به قول اين فلانى " حلق و جلق و دلق "

وبيفزاييم ، يا كاهيم

رنج و راحت هاى ديگر نيز :

آنچه خواهد چشم و خواهد گوش .

و براى مردم اهلش

آنچه خواهد چشم و گوش هوش .

ليقطع الحوار موضعاً رأييه في نفس الموضوع، وكأنه يخطف لحظة ليقول رأييه ثم ينسحب من الحوار تاركاً شاتقى مع الشاعر، ربما يريد الشاعر أن يدعم رأى شاتقى ويؤكدده عن طريق شخصية أخرى ، وهو أن الحياة ليست إلا ثلاثة أشياء (طعام وملبس وعاطفة)، وهنا يعد الحوار جزءاً من صميم البنية الدرامية، ويعمل على دفع الأفكار والمشاعر والأحداث نحو النمو، ليصل من هذا الحوار إلى حوار آخر داخلي مع النفس، يقول الشاعر:

نعم نعم قال الكثير كل الكثير عن هذا الأمر
أنا على يقين أنهم بلا شك كانوا يقولون الحق
السابقون القدماء ؛

كانوا يتحدثون عن تلك الأشياء التي يهواها القلب ويطلبها الجسد.
لكن السجن هنا محدود ولا لون له.
طريق الأمل مغلق أمام الجميع ،
والأيدي قصيرة عن المتطلبات،
والميدان ضيق.
وأنا الذي أسأل :

- " ولماذا أنت الآخر ؟ "

أنت الذي يسأل : " لماذا أحضروه إلى هذه الخرابة ؟ "
نحن جميعاً وكل شخص ،
لو كان في الظاهر بعناوين مختلفة ، لكن في الباطن ،
عندما تنتظر إليه جيداً ،

فقد أحضر كل شخص الطعام والملبس والعاطفة .

جرم كل الجرائم والجنايات التي تراها، جذرها وأساسها هنا.
ينبع الماء من هنا ويختفى.

وحتى تصل إلى كنه جوهره المخرب

لابد أن تبحث في قلب ابن آدم ومسلكه .

الذی جعل جذبة كهذه مظلمة ومحرقة ،
تتمو واضحة وغادرة . (۱)

(۱) المرجع السابق ، ص ۲۷ ، ۲۸ .

آری آری می توان بسیار ازین سان گفت .
من یقین دارم که بی شک راست می گفتند،
مردم پیشین؛
از همان هایی که دل می جُست ، تن می خواست می گفتند.

لیکن اینجا زندگی محدود و بی رنگ است.
همگنان را راه ها بر آرزو بسته،
دست ها از خواست ها کوتاه،
عرصه ها تنگ است.

من که می پرسم :

- "تو چرا دیگر ؟"

تو که می پرسی : " چرا او را به این بیغوله آوردند ؟ "
ما که ماییم و همه هرکس،

گرچه در ظاهر به عنوان های دیگر ، لیک در باطن،
خوب چون بینی همه کس را ،

خورد و پوش و لذت آغوش آورده ست.

جُرم هر جُرم و جنایت هرچه بینی، ریشه اش اینجا ست.

آب از اینجا می خورد پنهان و می پوید .

تا بیا بد جوهر ویرانگر خود را

در دل فرزند آدم جوشد و رویشگهی جوید.

تا به شکل جذبه ای بی تاب و طاقت سوز ،

آشکار و بی امان روید .

يبدأ الحوار الداخلى بقول الشاعر " وأنا الذى أسأل " وهنا يجرد الشاعر من نفسه شخصية ماثلة أمامه يتحاور معها، وتساءل نفسه لماذا أحضر أى شخص إلى السجن؟ ، ويجيبها الشاعر أن السبب وراء كل الجرائم هو الطعام والملبس والعاطفة ، ثم يكمل حوار ه مع نفسه ، قائلاً :

جذبة من الجذبات ، لكن
جذبة ترتفع بالحياة لأوجها ؛
مع أنك تكون فى الحضيض المحض .
وتعطي أحجار الساحل الساكنة تماوج وهدير الموج .
ما هذا ؟ يسأل الإنسان نفسه – ما هذا ؟
من هذا المجذوب تلك الجذبة ؟ أهو أنا ؟
يرى نفسه ويسألها : من هذا ؟
لو ظل يشعر بوجوده بأى قدر .
مع أنه قلما يبلغ أوجا عاليا ،
عندما يسقط الشعور فى حضيض .
ولو أنه لم يبتعد عن تلك الأوج .
وكان المجذوب لا يصدق أنه هو ؛
ولو أنه فى تلك الحالة يغوص فى إحساسه (أقرب ما يكون للعبور فى شعوره) .
لو ترى بعد تلك الأوج
عندما يخطر بخاطره أن يسأل نفسه :
هل كنت أنا ؟ يا الهى ! ماذا كنت ، آه !
وكانه خائف من نفسه .
أنا لا أصدق أن هذا قد كان أنا ، أثناء تلك الجذبة .

وكان في داخله شخصاً يقول :
" أنت ماذا كنت وأي شيء فعلت
في الحبل الساحر لتلك الجذبة الغادرة . " (١)

وفي الأسطر السابقة يبرز صراع داخل النفس، فالشاعر يغوص في أعماق نفس الإنسان
ويقدم تحليلاً نفسياً للمذنب عندما يلوم نفسه بعد ارتكاب الجرم.

(١) جذبه ای از جذبه ها ، اما
جذبه ای که زندگی را اوج می بخشد؛
گرچه باشی در حسیضی محض .
و سکون سنگ ساحل را تقلا ، و تلاش موج می بخشند .
چیست این ؟ - می پرسد از خود آدمی - این چیست ؟
کیست این مجذوب آن جذبه ؟ منم آیا ؟
خویشتن را ببند و پرسد ز خود : این کیست ؟
گر شعوری مانده باشد به وجود خویشتن او را .
گرچه کمتر ممکن است آن اوج عالی را
در حسیضی چون شعور افتد.
ورنه از آن اوج دور افتد .
بردهء مجذوب گویی خویش را باور نمی دارد ؛
گر در آن حالت سوی قُرب شعورش هم عبور افتد.
بعد از آن اوج است اگر بینی
چون خطورِ خاطری از خویشتن پرسد :
بودم آیا من ؟ خدای من ! چه بودم ، آه !
و تو پنداری ز خود ترسد.
باورم ناید که این من بوده ام ، هنگام آن جذبه.
و توگویی در درون اوکسی گوید :
" توجه بودی و چها کردی
در کمند جادوی آن بی امان جذبه . "

وينتقل الشاعر بعد ذلك ليكمل الحدث الدرامي عن طريق الحركة الداخلية للأحداث، ويبدأ الشاعر القص بنفسه ثم ينتقل إلى شاتقى قائلاً:

ويا عزيزي
أنا أعلم جيداً ما تسأل عنه هنا ، فأجابه نعم .
إن تنتظر جيداً ، فهي : نعم .
حقاً ما تقول
إنها نفس اللذات القديمة المفعمة بالإنارة ؛
التي تضيئ لك الآهات السارية.
نعم حقاً ... "

[شاتقى ، يقول : " انظر جيداً
بغطاء مختلف، لكن هي نفس الحاجات القديمة.
من كثرة ما تغير الوجه بمهارة ،
ومن كثرة ما ترى أشياء متعددة
فربما لا تعرفه من بعيد ،
ويخدعك اسمه الحديث.
وتغيير علاماته الخفية .
لكن من قريب،
هذه الجناية ، أو قل إن ترد : هذا الجرم
- هذا السوء لو تبحث جيداً في كنهه الآن
ترى بلا شك وتترك ،
الخطأ الأصم، وتزييف الوجه الواضح،
لنفس الحاجات.
وترى بلا شك نفس الضرورات الجبرية ؛
ظاهر بشكله القديم لعين الغافل،

عين القانون، عين العرف والتقاليد والناموس،
کريه ، ونزق وضلال ، وعمل شیطانی. (۱)

(۱) المرجع السابق ، ص ۲۹ ، ۳۰ .

و عزيز من ا

خوب می دانم که در اینجا چه پُرسی ، پاسخش آری ست.

چون نکو بینی ، بجای آری.

راست می گویی

که همین پُر جاذبه لذات دیرینه ست ؛

که ت چراغان می کند آنات جاری را .

آری آری ... "

[شائقی ، گوید : " نکو بنگر

با نقاب دیگری ، اما همان حاجات دیرینه ست.

چهره از بس با مهارت کرده دیگرگون،

بس که دیگر چند می بینی و دیگر چون؛

شایدش از دور شناسی،

و تو را گمراه سازد نام امروزش.

ودگرگونه نشانی های مرموزش .

لیک از نزدیک ،

این جنایت ، یا که می خواهی بگو : این جُرم

این بد آیند کنون را گر بجویی نیک،

بی گمان بینی و دریابی،

مغلطه ی گنگی ، دگرگون چهره ای پیداست،

از همان حاجات.

بی گمان بینی همان جبر ضرورت هاست؛

که بدین سان پیش غافل چشم ظاهر بین،

چشم قانون، چشم عُرْف و سنت و آیین ،

ناپسندی ، لغزشی گمراه و شیطان ست.

يتضح لنا أن أسلوب القص السابق قد يُستخدم في بعض أجزاء القطعة ليؤدي نفس المهمة الفنية التي يؤديها الحوار بنوعيه، وهي تجسيم الرؤى من أجل إحداث التأثير الدرامي.

والشاعر هنا يريد أن يوضح أن الحياة كما يراها القمءاء هي نفسها التي نراها الآن لكن بفتاع مختلف ، هي نفس الاحتياجات القديمة لكن لها شكل وإيهار آخر، ويرى الشاعر أن الحياة بما فيها من احتياجات (الطعام والملبس والعاطفة) هي التي وراء الجرم الذي يبدو في رأى القانون انزلاق وشر، وفي رأى الشاعر تحقيق الضروريات ويكمل الشاعر بتعليق بهذا المعنى ينهى به البناء الدرامى للقطعة قائلاً:

يا ويلنا ، مع أمثال قضائتا الظالمين !

لماذا يمهلون بختم أهريمن فى النهاية

على الاحتياجات الآلهية الأهورية ؟

لو أنك ترى جيداً، نفس الانحراف المنفر، فى المعنى،

مع اختلاف اللفظ ، واختلاف الصورة المعقدة ،

هو وجه لأبسط الاحتياجات الإنسانية.

فى الحقيقة أنه واحسرتاه علينا نحن الملعونون من الضالين

ما هذا البنيان القبيح فى النهاية، أى خراب يكون ؟

هذا - لا أعرف - أى جهل يكون ؟

نحن غلمان وإماء ، فى معبد الحسرة هذا.

نحن لأصنام الخرافة ، عبيد بأذان غليظة ،

والحقيقة نعمة هزيلة للتضحية. " (١)

(١) واى بر ما ، با چنين كج داورى هاماى !

مُهر أهريمن چرا آخر

برا اهورا آفرين حاجات يزدانى ست ؟

گرنكو بينى، همين گمراهى منفور ، در معنى ،

يختتم الشاعر هذا البناء الدرامي للقطعة التي تآزر فيها الحوار بمستوييه الداخلي والخارجي مع الصراع النفسي الذي ساهم في تصعيد الحدث الدرامي، يختمه برأيه الواضح في القضاة والجرائم التي هي صورة لأبسط الاحتياجات الإنسانية بالنسبة له ، والتي أدت به هو وزملائه في النهاية إلى السجن، بحيث يكون هذا المقطع تنويعاً للتفصيلات السابقة ومغزى نهائياً لها، ويكتمل بهذا الشكل الدرامي للقطعة.

وقد نجح الشاعر في خلق شعور درامي يجتاح القطعة الشعرية بأثرها بداية بالحوار الثنائي الذي يقوم بتوضيح القضية المطروحة، ثم تدخل الشخصية الثالثة في الحوار لتقول جملة واحدة، وكأنه كمبارس يدخل المشهد التمثيلي ليضيف عبارة تؤكد رأي البطل ثم ينسحب في هدوء ولا نراه مرة أخرى، يسلمنا الحوار الثنائي الطويل إلى حوار آخر داخلي، وكأن كاميرا الشاعر تنتقل في تصوير هذا المشهد السينمائي عبر اللقطات، لتأخذ لقطة عن قرب للشخصية وهي تتحاور مع نفسها، مع الأنا الباطنة عن نفس الاحتياجات الحياتية، موضحاً لنا من خلال هذا الحوار الداخلي شخصية البطل المأسوي الذي لا يدري لماذا أحضره إلى هذه الخرابة ويقصد السجن، وهو لا يرى جرماً في تلبية احتياجاته في الحياة المتمثلة في (الطعام والملبس والعاطفة) ، ويتساءل لماذا أدت هذه الاحتياجات إلى هذه النهاية الأليمة، ومن خلال التساؤلات التي يوجهها البطل لنفسه ، يبرز الصراع الداخلي وتوضح المتناقضات الشديدة التي توجه الحركة الدرامية في القطعة، فالجذبة التي هي سبب الجرائم

= با دگرسان لفظ و ديگر صورت بخرنج،

چهره ای از ساده تر حاجات انسانی ست.

راستی که وای بر ما مردم نفرین شده ی کج بین

این چه بنیاد بد است آخر ، چه ویرانی ست؟

این - نمی دانم - چه نادانی ست؟

ما غلامان وکنیزانیم، دراین معبد افسون .

ما بُت افسانه را گوش فربه مان پرستاران،

و حقیقت لاغرک میشی که قربانی ست. "

تتسبب في زلزلة حياة البطل فإحساسه يصور له قمة المتعة بينما هو في الحضيض ، وتحرك الحجر الساكن كتماوج البحر ، ثم يكمل الشاعر القص الدرامي موضحاً "الخطأ المأسوي" فحيث يوجد البطل المأسوي لابد من وجود الخطأ المأسوي ويذكره الشاعر بـ " الخطأ الأصم" وهذا الخطأ هو سبب وقوع البطل في هذا الجرم ليصبح بذلك البطل المأسوي الذي لا يريد القيام بأي جرائم، وإنما يتعرض لهذه المشكلات وهو يلبي احتياجاته الأساسية من المشرب والمأكّل والملبس وينتقل الشاعر من تصوير البطل إلى المشهد الأخير من القطعة لينهي بها الشكل الدرامي ، وهو لقطة القضاة الذين يرون تلبية هذه الاحتياجات انحرافاً وإجراماً، ورداً على ادعاء القضاة يؤكد الشاعر أنه وزملاؤه في السجن ليسوا في الحقيقة إلا كبش فداء، لكنهم حتى ليسوا كبش فداء سمين ، إنما هم لا يزيدون عن نعجة هزيلة للتضحية، وهذا الختام الدرامي غير المتوقع من الشاعر يثير إحساس القارئ ، ويترك لديه أفضل انطباع عن المأساة التي يعيشها السجناء.

وبهذا اكتملت جميع العناصر اللازمة لتكوين الشكل الدرامي الذي تتعاون فيه الحكاية مصورة صراعاً مع البطل المأسوي حين يقدم عرضاً يعتمد على الحوار الداخلي والخارجي ليؤدي بذلك لحدوث العديد من المتناقضات التي توجه الحركة الدرامية. والشاعر الناجح هو الذي يضع هذه العناصر معاً ويصهرها حتى تصبح كلاً لا يتجزأ ، ويكون بذلك قد حقق التكامل الدرامي في القطعة الشعرية.

الخاتمة

تناول هذا البحث دراسة الاتجاهات الفنية في الشعر التجديدي للشاعر المعاصر "مهدى اخوان ثالث" المتخلص بـ " م . اميد " وهو من أبرز شعراء التجديد في إيران، حيث انتهج حركة التجديد في الشعر على إثر " نيمايوشيج " صاحب المدرسة الأولى للتجديد، ولمهدى إنتاجه الشعري التجديدي المتميز وكذلك له كتابات نقدية في هذا المجال.

وقد اتضح من خلال الدراسة تأثير الشاعر بالظواهر الفنية المختلفة بشكل واضح، وقد أفاد من التقنيات السينمائية الحديثة وساعده في ذلك عمله في مجال السينما والصحافة من قبل .

ولـ "مهدى" إنتاج كبير من الشعر والنثر فله حوالى ثمانى مجموعات شعرية والعديد من الكتب النقدية وخمس قصص والعديد من المقالات الأدبية في مجال النقد.

ويمكن استخلاص النتائج التى تم التوصل إليها من خلال البحث فى نقاط أهمها :

أولاً: استخدام الشاعر للرمز كأداة للتعبير عن المشاعر التى يصعب أدائها بغيره من الأساليب أتى موفقاً إلى حد كبير ، وقد استلهم رموزه من مصادر عديدة منها الطبيعة (الليل - الخريف - السحب - الأمطار) والأشياء الموجودة فى الواقع (المرآة - الساعة) ، والشخصيات الأسطورية مثل (رستم - سهراب - زال - كاوه ، بهرام)، والمصادر الدينية (المسيح - مريم العذراء - أهل الكهف - جبل الطور وجبل الجودى) ، وتمثلت فى شعره ملامح التعبير الرمزي المتعددة مثل التكثيف والمعادل الموضوعى وتراسل الحواس، وقد نجح مهدى فى صياغة الرموز مغلفة بالغموض بشكل جيد يثير فى نفس القارئ الرغبة فى التفحص والتدقيق،

وإن كان لم يوفق في بعضها . وقد كانت رموز الشاعر مناسبة في التعبير عن تجربة الشاعر ومتسقة مع السياق الشعري.

ثانياً : عمد الشاعر في بناء شعره على القص الدرامي متخذاً منه وسيلة للتعبير عن أفكاره وعواطفه ، بطريقة موحية تبتعد عن التفاصيل غير المؤثرة ، وقد استعان مهدي بهذه الوسيلة لحكى الكثير من الأحداث و الظروف التي أحاطت به في سجنه .

وفيما يتعلق بالسرد، فقد قدم العديد من آلياته سواء أكان السرد مباشراً أو كان سرداً ذاتياً تمثل في (تيار الوعي) ، ومن التقنيات الحديثة استخدم الشاعر الأسلوب السينمائي الذي تأثر به ووظفه توظيفاً رائعاً في تقنية المونتاج، بحيث يستطيع القارئ أن يركز على الصورة أكثر من الكلمة، وينتقل من لقطة إلى لقطة وكأنما يشاهد фильماً سينمائياً وبذلك يكون الشاعر قد برع في تقديم شعر كأنه صور يمكن رؤيتها وتصويرها ، مما لا يمكن لأسلوب آخر أن يقوم به محققاً نفس التأثير على القارئ. وقد استعان الشاعر أيضاً بتقنية الحلم ليعبر به عما لا يستطيع سرده مباشرة، وقد كانت وسيلة ناجحة لنقل معان ذات مستويات متعددة ومتداخلة في آن واحد.

ثالثاً : تمكن الشاعر من توظيف كل وسائل التعبير الدرامي من حوار داخلي وخارجي وصراع لتكوين صورة كاملة عن الحياة، محاولاً جمع مفرداتها المتفرقة، والربط بين أجزائها وعناصرها، مستخدماً كل ما يمر به في حياته من صراعات ، وما تقع عليه بصيرته من مفردات متناقضة ، وقد وظف الحوار والصراع ليتمكن القارئ من فهم الشخصيات والمشاركة والتفاعل مع الحدث.

وبعد يتضح لنا من النتائج السابقة أن الرموز عند " مهدي " مرتبطة بموضوعات أشعاره وتتبع من الأشياء المحيطة به في الحياة وليست أشياء مجردة لا معنى لها. وكان هناك دائماً تناسب بين الرمز والمرموز إليه، مما أسهم في إنجاح العديد من إبداعاته الشعرية.

أيضاً نلمس نجاح الشاعر إلى حد كبير في استخدام التقنيات الحديثة لتقديم إبداعاته الشعرية بأفضل تقنيات السرد الدرامي ، كما قدم الشاعر بناءً درامياً متكاملًا وجيداً للعديد من القطع الشعرية.

والله تعالى أسأل أن أكون قد وفقت في دراستي هذه إلى توضيح بعض الجوانب الفنية في شعر مهدي اخوان ثالث التجديدي ، والله ولي التوفيق .

قائمة المراجع والمصادر

أولاً: المراجع العربية :

- ١- ابن الأثير (عز الدين أبو الحسن عبد الواحد الشيباني) : الكامل في التاريخ، بيروت، دار صادر ، ١٩٧٩ م.
- ٢- أبو الرضا (سعد أبو الرضا محمد) : نحو منهج نفسي في نقد الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٤ م.
- ٣- أبو شريفة (عبد القادر) دكتور: مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، الطبعة الثالثة ، دار الفكر ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٠ م.
- ٤- أحمد (محمد فتوح) دكتور : الحداثة الشعرية الأصول والتجليات - دار الغريب القاهرة ٢٠٠٧ م .
- ٥- : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، الطابعة الثالثة القاهرة ١٩٨٤ دار المعارف .
- ٦- إسماعيل (عز الدين) دكتور : الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنية) الطبعة الثالثة .
- ٧- : الأدب وفنونه (دراسة ونقد) ، دار الفكر ، القاهرة، ١٩٨٣ م.
- ٨- : التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٤ م.
- ٩- الأصفهاني (الفتح بن علي بن محمد البنداري) : ترجمة الشاهنامة الفردوسي تحقيق عبد الوهاب عزام . ط القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣ .
- ١٠- الحاني (ناصر) دكتور : المصطلح في الأدب الغربي ، منشورات المكتبة العصرية، بيروت ١٩٦٨ .
- ١١- السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر) تفسير الجلالين .
- ١٢- الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير) : تاريخ الرسل والملوك؛ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف ، ١٩٦٣ م.
- ١٣- الكردي (عبد الرحيم) دكتور : البنية السردية للقصة القصيرة ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، ٢٠٠٥ .

- ١٤- الملائكة (نازك) : قضايا الشعر المعاصر، دار العلم بيروت، الطبعة الثامنة ، ١٩٨٩ م.
- ١٥- بدوي (أمين عبد المجيد) دكتور : القصة في الادب الفارسي ، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٤ .
- ١٦- بيرنيا (حسن) : تاريخ إيران القديم من البداية حتى العهد الساساني، القاهرة، مكتبة الأنجلو، ١٩٧٩ .
- ١٧- نليمة (عبد المنعم) دكتور : مقدمة في نظرية الادب ، بيروت .
- ١٨- جيدة (عبد الحميد) دكتور : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار الشمال طرابلس - لبنان - ١٩٨٦ .
- ١٩- جمعة (بديع محمد) دكتور: من روائع الأدب الفارسي، دار النهضة العربية ، الطبعة الثانية ، بيروت ١٩٨٠ م.
- ٢٠- حلمي (حسين) : دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق (السنيما والتلفزيون) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ .
- ٢١- حمادة (ابراهيم) دكتور : هوامش في الدراما والنقد ، ١٩٨٨ الهيئة العامة للكتاب.
- ٢٢- حمودة (عبد العزيز) دكتور : البناء الدرامي ، القاهرة مكتبة الانجلو ١٩٩٣ .
- ٢٣- روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ، ترجمة جميل الحسيني بيروت ١٩٦٣
- ٢٤- زكي (أحمد كمال) دكتور : دراسات في النقد الأدبي ، القاهرة ١٩٩٧
- ٢٥- عبد القادر (حامد) دكتور : زراشت الحكيم نبي قدامى الأيرانيين ، مكتبة نهضة مصر ١٩٥٦.
- ٢٦- فاضل (جهاد) : قضايا الشعر الحديث ط دار الشروق ١٩٨٤.
- ٢٧- فراي (نور ثروب) : تشرح النقد ، ترجمة محي الدين صبحي ، سوريا دمشق وزارة الثقافة ٢٠٠٥ .
- ٢٨- فضل (صلاح) : بلاغة الخطاب وعلم النص ، بيروت ، ١٩٩٦ .
- ٢٩- فهمي (عبد السلام عبد العزيز) دكتور: تاريخ إيران السياسي في القرن العشرين، الجيزة ، ١٩٧٣ م .

- ٣٠- قنديل (اسعاد عبد الهادي) دكتور: فنون الشعر الفارسي ، دار الأندلس ، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ، ١٩٨١م.
- ٣١- كاودن (روى) : الأدب وصياغته ، ترجمة جبر إبراهيم جبرا ، بيروت، ١٩٦٢ (الفن الدرامي فى الشعر) .
- ٣٢- لحمدان (حميد) دكتور : بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ، ط الأولى ١٩٩١ ،بيروت المركز الثقافى العربى .
- ٣٣- مندور (محمد) دكتور : الألب ومذاهبه - دار نهضة مصر ، القاهرة .
- ٣٤- : فى الألب والنقد ، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٨ م.
- ٣٥- منير (وليد) دكتور : فضاء الصوت الدرامى ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢.
- ٣٦- نوفل (يوسف حسن) دكتور: صلاح عبد الصبور والرمز اللونى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩١م.
- ٣٧- هايمن (ستانلى) : النقد الادبى ومدارسه الحديثة - ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف ، دار الثقافة - بيروت - ج٢ ١٩٦٠ .
- ٣٨- هلال (محمد غنيمى) دكتور : النقد الأدبى الحديث ، ط٣ دار النهضة العربية القاهرة ١٩٦٤.
- ٣٩- همفرى (روبرت) : تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ترجمة د. محمود الربيعى ، القاهرة ، ١٩٧٣.

ثانياً: المراجع الفارسية :

- ٤٠- اخوان ثالث (مهدى) م. اميد : آخر شاهنامه ، چاپ سيزدهم، انتشارات مرواريد، تهران ، ١٣٧٥ هـ.ش.
- ٤١- : از اين اوستا ، چاپ دهم، انتشارات مرواريد، تهران ، ١٣٧٥ هـ.ش .
- ٤٢- : بدعتهاى و بدايع نيما، چاپ سوم، انتشارات زمستان، تهران، ١٣٧٦ هـ.ش .

- ۴۳- : بهترین امید (برگزیده عقیده و نثر و شعر) ، انتشارات گاه ،
تهران ، ۱۳۴۸ هـ.ش .
- ۴۴- : ترا ای کهن بوم و بربوست دارم ، چاپ پنجم ، انتشارات
مروارید ، تهران ، ۱۳۷۶ هـ.ش .
- ۴۵- : حریم سایه های سبز (۱) ، چاپ دوم ، ۱۳۷۲ هـ.ش ،
انتشارات زمستان .
- ۴۶- : حریم سایه های سبز (۲) ، چاپ اول ، ۱۳۷۳ هـ.ش ،
انتشارات زمستان .
- ۴۷- : در حیات کوچک پائیز ، در زندان ، چاپ دوم ، انتشارات توس ،
تهران ، ۱۳۵۴ هـ.ش .
- ۴۸- : درخت پیرو جنگل ، چاپ پنجم ، انتشارات زمستان و نگاه ،
۱۳۸۰ هـ.ش .
- ۴۹- : دوزخ اما سرد ، چاپ نهم ، کتابخانه ملی ایران ، تهران ،
۱۳۷۹ هـ.ش .
- ۵۰- : زمستان ، چاپ پانزدهم ، انتشارات مروارید ، تهران ،
۱۳۷۶ هـ.ش .
- ۵۱- : زندگی می گوید : اما باز باید زیست ، چاپ نهم ، کتابخانه ملی
ایران ، تهران ، ۱۳۷۹ هـ.ش .
- ۵۲- : عطا و لقای نیما یوشیج ، چاپ سوم ، انتشارات زمستان ، تهران
۱۳۷۶ هـ.ش .
- ۵۳- : مرد جن زده ، چاپ پنجم ، انتشارات نگاه ، ۱۳۷۹ هـ.ش .
- ۵۴- : ارغنون ، چاپ دهم ، انتشارات مروارید ، تهران ، ۱۳۷۵
هـ.ش .

۵۵- : نقیضه و نقیضه سازان ، چاپ اول، تهران ، انتشارات زمستان، ۱۳۷۴ هـ.ش.

۵۶- افشار (محمود) دکتور : گفتار ادبی ، تهران ، ۱۳۵۳ هـ.ش .

۵۷- افشار (میترا) : شعر و زندگی - بیست شاعر بزرگ نوپرداز - تهران، چاپ اول ، ۱۳۷۸ هـ.ش .

۵۸- آملی (محمد رضا محمد) : آوازچگور؛ (زنگی و شعر مهدی اخوان ثالث) تهران ۱۳۷۷ هـ.ش.

۵۹- انصاری (علی میر) : اسنادی از مشاهیر ادب معاصر ایران، دفتر چهارم، سازمان اسناد ملی ایران، ۱۳۸۱ هـ.ش.

۶۰- آوری (پیتر) پروفیسور: تاریخ معاصر ایران ، (از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا اصلاحات ارضی)، ترجمه محمد رفیعی ، مهر آبادی.

۶۱- براون (ادوارد جرانیفیل) : تاریخ ادبیات ایران (از سعدی تا جامی)، ج ۲، ترجمه علی اصغر حکمت، تهران ، ۱۳۳۷ هـ.ش.

۶۲- برقی (محمد باقر) : سخنوران نامی معاصر ایران، چاپ اول تهران، نشر خرم ، ۱۳۷۳ هـ.ش.

۶۳- بشرویه^۶ خراسانی (بدیع الزمان) : سخن و سخنوران، ج ۱ ، تهران ، ۱۳۱۸ هـ.ش.

۶۴- پور (یحیی آرین) : از صبا تا نیما ، جلد دوم ، تهران ، ۱۳۵۱ هـ.ش.

۶۵- ترابی (ضیاء الدین) : امیدی دیگر ، نشر دنیای نو ، تهران ۱۳۸۰ هـ.ش

۶۶- حقوقی (محمد) : چهره های شعر امروز ، تهران ، ۱۳۵۰ هـ.ش .

۶۷- حقوقی (محمد) : شعر نو (از آغاز تا امروز) ، چاپ سوم ، تهران، انتشارات فرانکلین ، ۱۳۵۴ هـ.ش .

۶۸- دشتی (علی) : نقشی از حافظ ، تهران ، ۱۳۳۶ هـ.ش .

۶۹- دفتر های زمانه ، چاپ سوم، تهران ۱۳۴۷ هـ.ش .

- ۷۰- رزمجو (علی اکبر) : حزب پان ایرانیست ، چاپ اول، تهران ، ۱۳۷۸ هـ.ش.
- ۷۱- سفری (محمد علی) : قلم و سیاست ، نشرنامک ، ۱۳۷۰ هـ.ش.
- ۷۲- شاملو (احمد) : شبهای شعر خوشه ، انتشارات گلپونه، تهران، ط ۳ ، ۱۳۷۷ هـ.ش.
- ۷۳- : مجموعه آثار ، دفتر یکم شعرها ، انتشارات زمانه ، تهران ۱۳۸۰ هـ.ش.
- ۷۴- شمس لنگرودی (محمد تقی جواهری گیلانی): تاریخ تحلیلی شعر نو، چاپ سوم، جلد اول ، تهران ، ۱۳۷۸ هـ.ش.
- ۷۵- شمیسا (سیروس) دکتر : انواع ادبی ، انتشارات فردوسی ، تهران، ط ۶ ، ۱۳۷۸ هـ.ش.
- ۷۶- : سیر رباعی در شعر فارسی ، تهران ، ط ۲، ۱۳۷۴ هـ.ش.
- ۷۷- صفا (ذبیح الله) : حماسه سرائی در ایران، تهران چاپ خودکار ، ایران، ۱۳۲۴ هـ.ش .
- ۷۸- : تاریخ ادبیات در ایران، ج ۱، تهران ۱۳۴۲ هـ.ش .
- ۷۹- : گنج سخن ، ج ۱، ۲ ، تهران ، ۱۳۳۹ هـ.ش .
- ۸۰- صفائی (ابراهیم) : رهبران مشروطه، چاپ اول، تهران ، ۱۳۴۴ هـ.ش.
- ۸۱- طیرانی (بهروز) : اسناد احزاب سیاسی ایران ، جلد اول ، انتشارات سازمان اسناد ملی ایران ، ۱۳۷۶ هـ.ش .
- ۸۲- عرفانی (عبد الحمید) : شرح احوال و آثار ملك الشعراء بهار، چاپ اول ، ۱۳۳۵ هـ.ش .
- ۸۳- عوفی (محمد) : لباب الالباب ، طبعة برون ، لیدن ، ۱۳۲۱ هـ.ق = ۱۹۰۳ م .

- ۸۴- فردوست (حسین) : ظهور و سقوط سلطنة پهلوی، جلد اول، چاپ هشتم، انتشارات اطلاعات تهران ۱۳۷۴ ه.ش.
- ۸۵- الفردوسی (أبو القاسم) : شاهنامه ، جلد دوم، کتابخانه ، ومطبعة بروخین ، تهران، ۱۳۱۳ ه.ش.
- ۸۶- قرائی (ید الله) : چهل وچند سال با امید ، چاپ اول ، تهران ، انتشارات بزرگمهر ، ۱۳۷۰ ه.ش .
- ۸۷- کولائی (الله) دکتر : استالینسم و حزب توده ایران، چاپ اول، تهران ، ۱۳۷۶ ه.ش.
- ۸۸- محمدی (حسنعلی) : شعر نونیمایی سیری در قالب های نوین ، شعر فارسی، نشر چشمه ، تهران، ۱۳۸۱ ه.ش.
- ۸۹- معین (محمد) : مزدیسنا و تأثیر آن در ادبیات پارسی، چاپخانهء دانشگاه، تهران ۱۳۲۶ ه.ش .
- ۹۰- منصوری (جوادی) : تاریخ قیام پانزده خرداد به روایت اسناد، جلد اول، چاپ اول، ۱۳۷۷ ه.ش.
- ۹۱- میر عابدینی (سید ابو طالب) دکتر : ایراهیم ادهم ، زندگی و سخنان او، چاپ دوم، تهران ، ۱۳۷۹ ه.ش .
- ۹۲- نجاتی (سرهنک غلامرضا) : تاریخ سیاسی بیست و پنج سالهء ایران (از کودتا تا انقلاب) ، جلد اول ، ۱۳۷۳ ه.ش.
- ۹۳- نفیسی (سعید) : شکارهای نثر فارسی معاصر، چاپ دوم، تهران ، ۱۳۳۶ ه.ش.
- ۹۴- نیما یوشیج (علی اسفندیاری) : حرف های همسایه ، چاپ دوم ، تهران ۱۳۵۱ ه.ش.
- ۹۵- : دفترهای زمانه ، چاپ سوم، تهران ، ۱۳۴۷ ه.ش.

٩٦- ياحقى (محمد جعفر) دكتور (جويبار لحظه ها) أدبيات معاصر فارسى

(نظم ونثر) ، چاپ هشتم ، تهران ، ١٣٨٥ هـ.ش.

٩٧- يغمائى (حبيب) : علامه قزوينى ، از نشرات اداره كل نگارش وزارت

فرهنگ، چاپ تابان ، ١٣٢٨ هـ.ش.

ثالثاً: المراجع الأجنبية

98- The Encyclopedha amircana ,volume 26, symbol .

99- Tindall (W.Y)The literary symbol , Columbia u.v press New York 1955.

100- Hayden White , ' the value of Dreams, the Hrvester press, New York, 1978.

101- The Art of Drama : Ronald Peacock New York, 1957.

102- Lehmann (A.G) : The symbolist Aesthetician France Basilblack well, oxford, 1950 .

103- The Encyclopedia Britannica, volume 21 symbolic process.

104- Aristotle, Nicomachean Ethies : The Oxford Translation of Aristotle (Oxford : 1931) .

105- D.Faulks: A grammar of Dreams, the Harvester press, New York, 1978.

رابعاً: الرسائل العلمية :

١٠٥- د/رملة محمود غانم : منظومة " كارنامه " زندان " لملك الشعراء محمد تقى

بهار، دراسة وترجمة، رسالة ماجستير غير منشورة ، إشراف د/ بديع جمعة،

كلية الآداب ، جامعة عين شمس، ١٩٧٧ م.

١٠٦- د/رملة محمود غانم : نيما يوشيج والاتجاه التجديدى فى الشعر الفارسى

الحديث والمعاصر، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة عين

شمس، ١٩٨١ م.

خامساً: الدوريات العربية والفارسية

- ١٠٧- مجلة فصول : المسرح اتجاهاته وقضاياها، المجلد الثاني ، العدد الثالث ، إبريل ، ١٩٨٢ م .
- ١٠٨- مجلة فصول: الشعر العربي المعاصر، الجزء الأول ، المجلد ١٥ ، العدد ٢ ، ١٩٩٦ م .
- ١٠٩- مجلة عالم الفكر: الشعر والدراما، المجلد الخامس عشر، العدد الأول ، يونيو ، ١٩٨٤ م.
- ١١٠- مجلة فصول : الشعر العربي الحديث ، المجلد السابع، العددان ١، ٢ ، أكتوبر ، ١٩٨٦/ مارس ١٩٨٧م، (ظاهرة الغموض في الرمز، خالد سليمان) .
- ١١١- مجلة الأدب : الشعر العربي الحديث، السنة الرابعة عشر، ١٩٩٦ م .
- ١١٢- مجله روزگارنو : يادی از اخوان ثالث، عباس منصور ، دفتر ششم، شماره مسلسل ١٢٨، شهریور ١٣٧١ هـ.ش.
- ١١٣- مجله روزگارنو : طفل صد ساله ای به نام شعر نو، نادر نادرپور، دفتر دوازدهم ، شماره ، مسلسل ١٣٢، بهمن ١٣٧١ هـ.ش.
- ١١٤- روزنامه رستاخیز ، دوشنبه ١٢ آذر شماره ٩٢٤، ٢٥٣٦ شاهنشاهی .

سادساً: شبكة المعلومات (الإنترنت)

[www.Alwatan.com sa/daily/٢٠٠٤](http://www.Alwatan.com.sa/daily/2004)

الناقد عبد الله خلف العساف: قراءة في مصطلح الرمز الشعري

<http://www.armoy.com/thrace/sufi/life.html>

<http://www.merlana.org/mausoleum.htm>

<http://www.shamlu.com>

<http://www.shamlou.org>

<http://ar.wikipedia.org>

ملخص الدراسة

يختلف الشعر الجديد في شكله ومضمونه وكثير من خصائصه عن الشعر التقليدي اختلافاً كبيراً.

وقد تناول الشعر التجديدي جوانب أخرى في التعبير مغايرة لما تضمنه الشعر التقليدي، من أهمها : الرمز الشعري، الغموض في الشعر ، البناء الدرامي وغيرها من الظواهر العديدة في الشعر الحر.

ويعد " مهدي اخوان ثالث" المتخلص بـ " م . اميد " من أبرز شعراء التجديد في إيران ، حيث انتهج حركة التجديد في الشعر على إثر " نيما يوشيج" صاحب المدرسة الأولى للتجديد، ولمهدي انتاجه الشعري التجديدي المتميز وكذلك له كتابات نقدية في هذا المجال.

لذا فقد اخترت الاتجاهات الفنية في الشعر التجديدي للشاعر المعاصر " مهدي اخوان ثالث" ليكون موضوعاً للدراسة، حيث يعد الشاعر واحداً من أعلام المدرسة الحديثة في الشعر الفارسي. وقد اتسمت أشعاره بالقومية إلى حد كبير، وطرح الكثير من قضايا المجتمع، وقد قام بمعالجتها بأسلوب فني متميز ، وقد قام بتوظيف الظواهر الحديثة في شعره بشكل مبدع.

وتنقسم الدراسة إلى أربعة فصول، وتقسمها على النحو التالي :

• الفصل الأول عنوانه " حياة الشاعر وإنتاجه الأدبي " وهو عبارة

عن مبحثين:-

المبحث الأول : يتناول حياة الشاعر ومولده وتعليمه ودخوله عالم الشعر، ميله

لليسر ودخول السجن وانفصاله عن اليسار، الوظائف التي شغلها ، وفاة مهدي.

المبحث الثانى : يتضمن الإنتاج الأدبى للشاعر، وينقسم إلى الإنتاج الشعرى التقليدى والحديث ثم الإنتاج النثرى ويضم أعمال مهدى فى مجال القصة وأعماله النقدية.

• **الفصل الثانى : بعنوان " الاتجاه الرمزي فى الشعر التجديدي لمهدى" وينقسم لثلاث مباحث:-**

المبحث الأول : يتناول " مصادر الرمز فى شعر مهدى" وهى من الطبيعة – الواقع – الأساطير – الدين – التاريخ – التراث.

المبحث الثانى : هو " ظواهر فى الرمز الأدبى عند مهدى " ويتناول التكثيف – المعادل الموضوعى – تراسل الحواس. والغموض فى الرمز " ويبحث الدوافع الذاتية والموضوعية التى دفعت الشاعر إلى استخدام الغموض، ولعل من هذه الدوافع ما عاناه الشاعر من كبت للمشاعر والحريات، وقد أراد الشاعر أن يكتب شعراً لا يفهمه الرقباء.

• **الفصل الثالث : وفيه سوف يدرس " البناء السردى فى الشعر التجديدي لمهدى" ويضم أربعة مباحث:-**

المبحث الأول : " السرد الدرامى " ويتناول استخدام الشاعر أسلوب القص الدرامى فى الافصاح عن دور الشخصيات ، وكيف وظف البطل المأسوى.

المبحث الثانى : " تيار الوعي " ويقدم تعريفاً بالسرد الذاتى، واستخدام تقنيات تيار الوعي ومنها التداعى الحر والوصف الحكائى .

المبحث الثالث : " الأسلوب السينمائى" ويتناول التقنيات السينمائية الواردة فى شعر مهدى ومن أهمها المونتاج واللقطة عن قرب والارتداد وغيرها من التقنيات الفرعية للمونتاج.

المبحث الرابع : " الحلم " وهو من تقنيات السرد، وقد استخدم الشاعر هذا النوع من التقنية الفنية التي تكشف بعمق مكنون الشخصية وطبيعتها.

• **أما الفصل الرابع:** فهو " البناء الدرامي في الشعر التجديدي لمهدى " ويتكون من ثلاث مباحث :

المبحث الأول : " دراسة " التناقضات : الصراع الدرامي / الحركة والحركة المقابلة " في شعر مهدى وكيف استخدم ذلك في التعبير عن تجربته الحافلة بالحركة والمأساة.

المبحث الثاني : " الحوار " ويشمل الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي وكيفية توظيف الشاعر لها في البنية الدرامية.

وأخيراً المبحث الثالث: وهو " القطعة ذات البناء الدرامي المتكامل " ويتناول القطعة الشعرية المتكاملة الجوانب الدرامية من صراع وحوار وسرد.

وأسأل الله تعالى أن يوفقني إلى الصواب في هذا البحث، وأن يجعل هذا العمل لبنة مفيدة في مجال الدراسات الأدبية التي تتناول الشعر الفارسي التجديدي بالدراسة والنقد .

الباحثة

إيمان على عبد الحليم

- *Section 3: Cinematic style:*
 - Cinematic techniques present in Mahdy's works. To highlight a few: Montague, flash back, Close ups, and many other cinematic techniques.
- *Section 4: Dreams*
 - A key enumerating technique. The poet uses this artistic technique to uncover emphatically the internal essence and nature of the person.

Chapter 4: Dramatic structure present in Mahdy's poetry:

- *Section 1: Contradiction: Dramatic dissonance and action/reaction in Mahdy's poetry. How he used this in his works to express his experience which is full of action and sadness.*
- *Section 2: Conversation: Which includes internal and external conversation. And how the poet used this in his dramatic structure.*
- *Section 3: His literary pieces that included all elements of the Dramatic Structure. Which includes the all-encompassing poetry (Dissonance, conversation, enumeration, etc...)*

Finally, I ask God to bless my efforts, and make this study a helpful tool in the field of literary studies, which includes the study and critique of Modern Persian poetry.

- *Section 2: His literary works:*
 - Poetry
 - Classical
 - Modern.
 - Prose:
 - Short stories
 - Critiques

Chapter 2: Mahdy's use of Symbolism in Modern poetry

- *Section 1: What inspired Mahdy's symbolism: Nature, reality, myth, religion, history, and culture.*
- *Section 2: Unique signs of Mahdy's symbolism.*
 - Superfluous speech.
 - Objective Correlative
 - Exchanging senses usage
- *Section 3: Ambiguity in symbolism*
 - The elements that drove Mahdy to use ambiguity in his symbolism. Primarily the struggle he faced in subduing his emotions and freedoms. This triggered in him a need to write poetry that would confuse those in power.

Chapter 3: Linguistic structure of Modern Poetry in Mahdy's works:

- *Section 1: Dramatic speech.*
 - The use of dramatic speech in distinguishing the characters roles, and identifying the main character.
- *Section 2: Flow of Consciousness:*
 - Defining Personal enumeration:
 - Using Flow of Consciousness techniques, such as story description.

Summary

Modern poetry differs from classical poetry in many ways. It differs in its look and feel, its substance, and many of its characteristics. Modern poetry has taken a different path in terms of language usage compared to classical poetry. It uses poetic symbolism, poetic ambiguity, dramatic structure, and many other characteristics that are embodied in modern freestyle poetry.

Mahdy Ikhwan Tthalith famously known as "m. ameed" emerged as one of Iran's most distinguished Modern poets. He carried the torch than was lit by *Neema Yusheej* the founder of Iran's first modernist school in poetry. Not only that but he injected a vibrancy and new breath into the school, with his poetic genius and critiques.

For the aforementioned reasons, and for the fact that Mahdy is considered one of the most distinguished and respected Persian poets, I have chosen to do an in-depth study of a specific element of Mahdy's works. That element is the artistic direction he took in his works.

The over-whelming theme that Mahdy concerned himself with in his poetry is Nationalism and social affairs. Through his works and his artistic genius he presented and identified many of the problems he saw.

The study is divided into 4 Chapters:

Chapter 1: The poet's life and his literary works, which includes:

- *Section 1:* The poet's life, his birth, his educational upbringing, his entry into the field of poetry, his leftist leanings, his entry into prison, his exit from the leftist movement, his various occupations, and his death.

SUMMARY



Faculty of Arts
Department of Oriental Language

***The Artistic direction in Modern
poetry according to the works
of "Mahdy Ikhwan Thalith"***

A PhD Thesis

Presented By:

Iman Aly Abdel-Haleem

Assistant Professor in the Oriental language department

Faculty of arts – Ain Shams University

Supervisor:

Professor Dr. Ramla Mahmoud Khanem

Professor of Persian language and literature

Faculty of Arts – Ain Shams university

Cairo 2009

